AVSONIA·

RIVISTA · DELLA · SOCIETÀ · ITALIANA

DI · ARCHEOLOGIA · E · STORIA · DELL'ARTE ·

ANNO II · MCMVII ·

FASC. I ·

ROMA

TIPOGRAFIA DELL'UNIONE COOPERATIVA EDITRICE

VIA FEDERICO CESI, 45

—

1907

La Società Italiana d'Archeologia e Storia dell'Arte fondata in Roma il 1° gennaio 1906 si propone di favorire gli studî archeologici e storico-artistici e di secondare l'opera esplicata dai pubblici poteri nel rinvenimento, nella tutela e nell'illustrazione dei monumenti che riguardano l'arte e la storia del nostro paese.

Pubblica una rivista " Ausonia „ la quale ha per iscopo non solo di portare un contributo alle discipline archeologiche e storico-artistiche con articoli originali, ma anche di diffondere il loro amore in mezzo a tutte le persone colte con larghi notiziarî e bollettini bibliografici che tengano al corrente dei progressi della scienza.

Il contributo sociale è di lire venti annue.

Può divenire socio, con diritto a ricevere la Rivista e a partecipare ad ogni altra manifestazione dell'attività sociale, chiunque voglia, purchè invii la sua adesione, raccomandata da due soci, al segretario

Prof. LUCIO MARIANI

VIA PIERLUIGI DA PALESTRINA, 55 – ROMA

al quale debbono essere pure spedite le comunicazioni scientifiche, e quanto riguarda la Rivista.

Per gli affari amministrativi occorre invece rivolgersi al

Prof. ANGELO COLINI

VIA DEL COLLEGIO ROMANO, 26 – ROMA.

AVSONIA·

RIVISTA · DELLA · SOCIETÀ · ITALIANA

DI · ARCHEOLOGIA · E · STORIA · DELL'ARTE ·

ANNO II · MCMVII ·

FASC. I ·

· RES · ANTIQVAE ·

LAVDIS · ET · ARTIS ·

ROMA

TIPOGRAFIA DELL'UNIONE COOPERATIVA EDITRICE

VIA FEDERICO CESI, 45

1907

Nelle elezioni per sostituire un vicepresidente dimissionario e un vicepresidente e tre consiglieri scaduti per sorteggio, furono eletti: vicepresidenti i soci Lanciani prof. Rodolfo, Orsi prof. Paolo; consiglieri i soci Venturi prof. Adolfo, Rizzo prof. Giulio Emanuele, Gnoli conte prof. Domenico.

Il 3 giugno la Società visitò gli insigni monumenti benedettini di Subiaco con la guida del prof. Hermanin che di quegli edifici si è particolarmente occupato.

La Società intraprenderà presto la pubblicazione dei volumi di studi archeologici e storico-artistici, pubblicazione che forma parte del suo programma (vedi Statuto Sociale art. 25). Il primo volume della serie comprenderà la edizione critica delle laminette orfiche per cura del nostro presidente sen. Domenico Comparetti.

La redazione del presente fascicolo fu affidata ai soci prof. Emanuele Loewy, prof. Lucio Mariani, prof. Luigi Cantarelli, prof. Federico Hermanin, dott. Alessandro Della Seta. Terminatane la preparazione, il prof. Emanuele Loewy, chiamato dal Ministro della Pubblica Istruzione a far parte della Commissione per la pubblicazione delle *Notizie degli Scavi*, ha dichiarato di dover con suo rammarico presentare le dimissioni dal Comitato di redazione della nostra Rivista.

ELENCO DEI SOCI

SOCI PERPETUI.

1. Castellani comm. Augusto - *Roma.*
2. Chigi Zondadari marchese senatore Bonaventura - *Siena.*
3. Comparetti on. sen. Domenico - *Firenze.*
4. Jonas Alfredo - *Francoforte sul Meno.*
5. Municipio di Roma.
6. Paganini ing. Roberto - *Roma.*
7. Pallavicini principe Giulio - *Roma.*

SOCI ORDINARI.

8. Alfonsi Alfonso - *Este.*
9. Amelung dott. Walther - *Roma.*
10. Antonelli avv. Mercurio - *Montefiascone.*
11. Apolloni comm. Adolfo - *Roma.*
12. Associazione Archeologica Romana - *Roma.*
13. Avignone di San Teodoro avv. Domenico - *Roma.*
14. Bacci dott. Peleo - *Firenze.*
15. Bacile di Castiglione barone Filippo - *Spongano (Lecce).*
16. Bacile di Castiglione ing. Gennaro - *Bari.*
17. Bagatti-Valsecchi nob. Fausto - *Milano.*
18. Baglioni prof. Silvestro - *Roma.*
19. Baldi avv. Rodolfo - *Roma.*
20. Balladoro conte Arrigo - *Verona.*
21. Ballerini dott. Francesco - *Como.*
22. Balzani conte prof. Ugo - *Roma.*
23. Baragiola on. Pietro - *Como.*
24. Baragiola prof. Emilio - *Riva San Vitale (Canton Ticino).*
25. Barsanti cav. Alessandro - *Cairo.*
26. Bartoli Alfonso - *Roma.*
27. Barzellotti prof. Giacomo - *Roma.*
28. Basile arch. prof. Ernesto - *Palermo.*
29. Beloch prof. Giulio - *Roma.*
30. Benedetti prof. D. Enrico - *Roma.*
31. Bensa prof. Paolo Emilio - *Genova.*
32. Biancale prof. Michele - *Tivoli.*
33. Bianchi-Cagliesi dott. D. Vincenzo - *Roma.*
34. Blaserna on. sen. Luigi - *Roma.*
35. Boccardi contessa Anna - *Roma.*
36. Bodio on. senat. Luigi - *Roma.*
37. Boella dott. D. Ferruccio - *Alba.*
38. Boffi prof. Angelo - *Mortara.*
39. Bonarelli conte dott. Guido - *Gubbio.*
40. Boncompagni principe mons. Ugo - *Roma.*
41. Boni arch. comm. Giacomo - *Roma.*
42. Bordonaro di Chiaramonte on. senat. Gabriele - *Palermo.*
43. Borgatti colonn. Mariano - *Roma.*

139. [illegible] Michele - *Roma.*
140. Ghirardini prof. Gherardo - *Padova.*
141. Gh[illegible] dott. Ettore - *Roma.*
142. Giorgi prof. Ignazio - *Roma.*
143. Giovagnoli on. dep. Raffaello - *Roma.*
144. Giuffrida-Ruggeri prof. Vincenzo - *Napoli.*
145. Giuria prof. Emilio - *Roma.*
146. Giussani ing. Antonio - *Como.*
147. Giusti Domenico - *Roma.*
148. Gnoli conte prof. Domenico - *Roma.*
149. Grampini Ottavio - *Roma.*
150. Greppi conte Emanuele - *Milano.*
151. Grossi-Gondi prof. De Felice - *Roma.*
152. Guidi prof. Ignazio - *Roma.*
153. Halbherr prof. Federico - *Roma.*
154. Hermanin prof. Federico - *Roma.*
155. Jatta on. dep. Antonio - *Ruvo di Puglia.*
156. Jatta dott. Michele - *Ruvo di Puglia.*
157. Jerace prof. Francesco - *Napoli.*
158. Joppelli prof. Gaetano - *Napoli.*
159. Lanciani prof. Rodolfo - *Roma.*
160. Lattes prof. Elia - *Milano.*
161. Leonardi dott. Valentino - *Roma.*
162. Locatelli cav. Giacomo - *Fontanella Mantovana.*
163. Loddo dott. Romualdo - *Cagliari.*
164. Loewy prof. Emanuele - *Roma.*
165. Lupacchioli avv. Scipione - *Roma.*
166. Lupattelli prof. Angelo - *Perugia.*
167. Lusignani prof. Luigi - *Parma.*
168. Luzzatti on. dep. Luigi - *Roma.*
169. Magni dott. Antonio - *Milano.*
170. Malaguzzi-Valeri conte dott. Francesco - *Milano.*
171. Malvezzi conte dott. Aldobrandino - *Bologna.*
172. Mancini prof. Ernesto - *Roma.*
173. Marchi dott. Antonio - *Roma.*
174. Mariani prof. Lucio - *Pisa.*
175. Marietti dott. Antonio - *Milano.*
176. Mariotti on. sen. Filippo - *Roma.*
177. Mariotti on. sen. Giovanni - *Parma.*
178. Martinori ing. Edoardo - *Roma.*
179. Marvasi avv. Vittorio - *Napoli.*
180. Mauceri dott. Enrico - *Siracusa.*
181. Mauceri ing. Luigi - *Roma.*
182. Mazzoni Piero - *Firenze.*
183. Mele avv. Augusto - *Napoli.*
184. Mercati mons. Giovanni - *Roma.*
185. Milanese prof. Giovanni - *Trento.*
186. Milani prof. Luigi Adriano - *Firenze.*
187. Monteverde on. sen. Giulio - *Roma.*
188. Monticolo prof. Giovanni - *Roma.*
189. Montrésor prof. Luigi Massimiliano - *Roma.*
190. Montuori avv. Raffaele - *Napoli.*
191. Moris magg. Mario - *Roma.*
192. Morpurgo dott. Lucia - *Roma.*
193. Mosso on. sen. Angelo - *Torino.*
194. Muller Carlo - *Intra (Novara).*
195. Municipio di Frascati.
196. Municipio di Marino.
197. Municipio di Napoli.
198. Municipio di Venezia.
199. Muñoz dott. Antonio - *Roma.*
200. Museo Civico Correr - *Venezia.*
201. Nardini ing. Oreste - *Velletri.*
202. Negrioli dott. Augusto - *Bologna.*
203. Nogara prof. Bartolomeo - *Roma.*
204. Norsa bey G. - *Alessandria d'Egitto.*
205. Ongaro arch. prof. Massimiliano - *Venezia.*
206. Orbaan dott. J. - *Roma.*
207. Origoni Luigi - *Milano.*
208. Orsi prof. Paolo - *Siracusa.*
209. Ostini cav. Alessandro - *Roma.*
210. Ozzola dott. Leandro - *Roma.*
211. Paolozzi conte Claudio - *Roma.*
212. Paribeni dott. Roberto - *Roma.*
213. Pascal prof. Carlo - *Catania.*
214. Pascucci dott. Domenico - *Sanseverino Marche.*
215. Pasquali dott. Giorgio - *Roma.*
216. Pasquinangeli avv. Giocondo - *Roma.*
217. Patroni prof. Giovanni - *Pavia.*
218. Pecchiai Pio - *Roma.*
219. Pedace prof. Andrea - *Reggio di Calabria.*
220. Pedroli prof. Uberto - *Bologna.*
221. Pellegrini prof. Astorre - *Firenze.*
222. Pellegrini prof. Giuseppe - *Bologna.*
223. Perali Pericle - *Roma.*
224. Perazzi signorina Lina - *Roma.*
225. Pernier dott. Luigi - *Firenze.*
226. Pestalozza dott. Uberto - *Milano.*
227. Petitti di Roreto conte generale Alfonso - *Alba.*
228. Pettazzoni dott. Raffaele - *Roma.*
229. Piccolomini-Clementi conte Pietro - *Siena.*
230. Pigorini prof. Luigi - *Roma.*
231. Poggi avv. Gaetano - *Genova.*
232. Poggi comm. Vittorio - *Savona.*
233. Pompilj on. dep. Guido - *Roma.*
234. Pontani dott. Costantino - *Roma.*

EDOARDO BRIZIO.

Il 5 maggio scorso, un grave lutto colpiva la nostra Associazione; il vicepresidente prof. Edoardo Brizio, l'illustre archeologo esploratore dell'Emilia e della regione marchigiana, il solerte direttore del Museo Civico di Bologna, il valoroso insegnante di quell'insigne Ateneo, si spegneva quasi improvvisamente, per coma diabetico, all'1.30, nell'età di 62 anni, ancor vegeto e pieno d'entusiasmo per le ricerche, l'insegnamento e gli studi. Egli è morto sulla breccia, poco dopo avere dettato col consueto zelo ed efficacia una lezione ai suoi amati discepoli, e mentre si accingeva a conferire coll'abituale facondia e dottrina, dinanzi al pubblico raccolto numeroso, sopra le antiche civiltà italiche, tema prediletto dei suoi studi, campo principale della sua attività scientifica.

Il rimpianto per la sua immatura perdita è stato manifestato solennemente dalla cittadinanza bolognese che gli tributò grandiosi gli onori funebri, con sincere e calde parole di affetto e di stima pronunciate sulla sua bara dal collega professor Acri,

e da altri, o in iscuola dal Pascoli, già suo discepolo. I colleghi delle varie cattedre di archeologia sentirono il bisogno ed il dovere di commemorare dinanzi agli scolari le virtù dell'estinto e spiegar loro l'opera feconda di lui a vantaggio della disciplina professata. L'Università, nella quale aveva insegnato per più di trent'anni con zelo ed efficacia grandissimi, la Società di Storia Patria per la Romagna e l'Emilia, di cui era solerte segretario da moltissimi anni e che voleva, alla morte del Carducci, farlo suo presidente, se la sua modestia non avesse rifiutato tale onore, l'Accademia dei Lincei che lo annoverava fra i suoi più operosi membri dal 1896, corrispondente prima e dal 1902 accademico nazionale, gli stessi stranieri che l'avevano onorato quale membro dell'Istituto archeologico germanico, fin dal 1874, e dottore onorario dell'Università di Pietroburgo e membro dell'Accademia di Stoccolma, hanno mostrato tutti con pubbliche manifestazioni il dolore per la grave perdita. E la nostra Società, che nel suo nascere ebbe dal Brizio aiuto e conforto, che nel primo volume della rivista accolse l'ultima sua pubblicazione scientifica, sente tutta l'amarezza di questo grave lutto e il bisogno di dedicare alla sua memoria le prime pagine del primo fascicolo, che si pubblica dopo la sua dipartita. E crede di non poter meglio onorare la sua memoria che presentando, insieme ad un breve cenno biografico, un quadro dell'opera sua in un elenco, per quanto è possibile, completo delle sue pubblicazioni.

Edoardo Brizio nacque in Torino il 3 marzo 1846, da una famiglia agiata di commercianti, oriunda di Bia. Suo padre, di nome Pietro e sua madre Luigia, volevano iniziarlo alla loro professione; ma, mostrando il giovinetto inclinazione agli studi classici, acconsentirono che si dedicasse a questi. Frequentò con onore il ginnasio e il liceo, sempre più segnalandosi negli studi letterari. Fece poi parte, tra i fondatori, d'una società di giovani studenti universitari, che pubblicava un giornale letterario con prose, poesie ed altri studi della piccola accademia, incoraggiata dagli stessi professori. Tutti sono ora morti, ultimi Giovanni Emmanuel e Giuseppe Giacosa; e il Brizio spesso si doleva che non gli fosse rimasto neppur uno dei suoi compagni di giovinezza.

Chi lo indusse a coltivare gli studi archeologici ed in ispecie l'iniziò nelle ricerche intorno alle primitive civiltà dell'Italia, fu Ariodante Fabretti, il benemerito raccoglitore d'epigrafi italiche, autore del Glossario, opere compiute, quando da noi tali studi erano del tutto sconosciuti.

Tuttavia nell'ambiente poco adatto, il giovane Brizio poco vantaggio avrebbe potuto trarre da un tal genere di studi, se la fortuna non l'avesse trasportato là, donde essi potevano trarre maggior alimento. In quel torno di tempo, cioè nel 1866, il Bonghi aveva fondato la prima scuola archeologica italiana ed il Brizio, che frequentava allora il secondo anno di università, spintovi dai suoi stessi maestri, prese parte al

concorso bandito nel 1[illegible] e riuscì primo vincitore di esso. E fu dei primi benemeriti alunni che sotto la direzione del Fiorelli, coadiuvato dal De Ruggiero, in mezzo agli scavi di Pompei, ravvivarono le sorti dell'archeologia in Italia.

Dal 1868 al 72, per tre anni, l'ardente giovane piemontese visse in mezzo alle rovine, scavando e studiando, ed immedesimandosi con entusiasmo nell'aura satura di classicismo.

I lavori che gli alunni di Pompei, insieme al De Petra, ispettore degli scavi, e al Barnabei, pubblicarono nei tre volumi della nuova serie del *Giornale degli scavi*, attestano dell'operosità di quella scuola, e il Brizio fu sempre un indefesso lavoratore. Vagava pei varî campi dell'archeologia pompeiana: notizie di scavi da lui sorvegliati dimostrano la diligenza dell'esploratore; interpretazioni di epigrafi, di pitture, rivelano esperienza nella mitologia figurata; illustrazioni di monumenti plastici del Museo di Napoli si trovano in quella raccolta, saggi de' suoi studi completi. Ma il Brizio aveva preso con troppo calore la sua missione, sicchè per gli strapazzi e l'esaurimento, alla fine del suo alunnato, ammalò e dovette per un anno riposarsi in Roma, dove, appena guarito, nel 1872, fu assunto quale segretario presso il comm. Pietro Rosa, allora direttore degli scavi al Palatino.

Fu un giusto premio delle sue fatiche ed un avveduto pensiero della mente illuminata di Quintino Sella quello d'inviare il Brizio in Grecia, dove potè assistere ai primi trionfi delle ricerche archeologiche condotte con scrupoloso metodo scientifico. La dimora nella terra classica dell'arte servì alla formazione della sua vasta cultura come la famigliarità che egli ebbe in Roma col Brunn, maestro sommo della nostra disciplina, servì all'addestramento del suo spirito critico.

Allorchè nel 1875 il Fiorelli fu chiamato dal Bonghi a reggere la Direzione di antichità e belle arti fondata in Roma, fu tra i suoi discepoli pompeiani che scelse i collaboratori, ed il Brizio fu nominato ispettore dei musei e monumenti. Alla scuola classica di Pompei si avvicinava però allora anche chi coltivava gli studi paletnologici, ed il Brizio, diffidente prima verso questi, fu ben presto attratto dalla paletnologia, scienza nata appena allora. In Roma, oltre alle pratiche d'ufficio, studiò musei e monumenti, specialmente seguì l'esplorazione del Palatino e del Foro; e le sue illustrazioni videro la luce nel *Bullettino dell'Istituto archeologico germanico* e nelle *Notizie degli scavi*.

A tale preparazione scientifica ed alle prove del suo lavoro non doveva tardare il compenso, ed a soli 30 anni, nel 1876, vinse il concorso ad ordinario per la cattedra di archeologia nella R. Università di Bologna, donde più non si dipartì.

Il Brizio, a Bologna, succedeva al Rocchi, allievo del Borghesi, e portava sulla cattedra i criteri della scienza nuova che era venuta sostituendo la storia dell'arte e la paletnologia all'epigrafia ed alle antichità, che prima costituivano l'essenza della

archeologia nelle università italiane. Come l'ambiente di Napoli, di Roma e della Grecia aveva fornito al Brizio la sostanza dell'archeologia classica, così ora Bologna, centro ricco in trovamenti preistorici, offerse al suo ingegno versatile ampia materia per nuovi studi. D'allora in poi, camminarono di pari passo le sue ricerche nel suolo felsineo, il museo da lui rammodernato, e l'insegnamento.

Quanto sia stata efficace la sua parola di maestro, mostra l'eletta schiera dei discepoli, alcuni de' quali salirono poi altre cattedre d'archeologia, altri, pur deviando dagli studi archeologici per altri intenti, conservarono amore per questi, appunto perchè il Brizio sapeva instillare ne' discepoli quest'amore. Tre generazioni di scolari, uscite dall'Università di Bologna, lo ricordano con affetto e gratitudine: il chiar. Ghirardini è fra i decani de' suoi allievi; il Pellegrini fu tra i primi rampolli della seconda scuola archeologica italiana, risuscitata con migliori auspici nel 188[illegible]; il Quagliati, il Negrioli, il Ducati, appartengono alla più recente generazione di archeologi. Il Pascoli ed altri discepoli de' primi suoi anni d'insegnante ricordano ancora con commozione l'affetto paterno del maestro per gli scolari e l'attrattiva convincente che spirava dalla sua parola semplice e sapiente.

Il Brizio trovò Bologna preparata già all'interesse che destano gli studi paletnologici: il Museo Civico, fondato dal Gozzadini, arricchito dalle scoperte dello Zannoni, era già un centro attraente e uno stimolo al lavoro; il Congresso paletnologico del 1871 aveva rivelato la fecondità del suolo felsineo e l'invogliava a proseguire le ricerche, la Società di Storia patria le favoriva e ne pubblicava i risultati nei suoi atti. Il Brizio, fin dal 1872, aveva studiato gli scavi della Certosa e fatto il catalogo del Museo in formazione; ora saliva sulla cattedra pronunciando una prolusione che conteneva già le idee fondamentali della sua paletnologia felsinea, che cercò corroborare proseguendo gli scavi, cui si dedicò interamente con entusiasmo.

Nominato direttore del Museo e soprintendente degli scavi, ebbe in suo potere i mezzi per fare le ricerche, nelle quali profuse tutta l'energia e la tenacia della sua razza, ed esse gli arrisero in modo singolare.

Opera sua è l'esplorazione di Marzabotto, che rivelò una città etrusca nella sua più caratteristica manifestazione; i suoi scavi ed i suoi studii sulla civiltà felsinea misero in nuova luce le relazioni fra la civiltà di Villanova, da lui ritenuta umbra, e la classica civiltà etrusca. Chiarì meglio le distinzioni tra i varii periodi umbri, Benacci 1° e 2° e Arnoaldi. Queste ricerche gli permisero di entrare in lizza tra i varii dotti del tempo che agitavano la questione etrusca e prender campo con idee originali, sostenute con speciale dottrina e competenza, perchè egli riuniva in sè in modo mirabile le qualità del paletnologo esploratore e la cultura dell'archeologo classico. Egli combattè la teoria Helbigiana sulla origine degli Etruschi, sostenne la provenienza orientale di questi, secondo la tradizione, con argomenti tratti dal

suoi scavi; fissò, pel territorio felsineo, il tempo dell'immigrazione etrusca dal Sud al VI secolo, con ragioni che non furono mai distrutte dalle ricerche ulteriori e neanche da alcune recentissime « controprove ». (V. in *Ausonia*, 1906, p. 123).

Le stazioni e le necropoli dell'età del bronzo, e specialmente la Grotta del Farnè, gli diedero occasione a studiare i rapporti fra la civiltà ligure e le terremare; ed anche in questa si rivelò l'originalità del suo ingegno, lottando con oppositori di grande autorità ed esperienza.

È noto come egli abbia sempre sostenuto, contro il Pigorini, l'idea che la civiltà di Villanova non sia oriunda dalle terremare; e come egli scorgesse nelle stazioni di tipo intermedio, Bismantova, Fontanella, ecc., non una fusione di elementi per contatto locale; ma un argomento in appoggio della sua teoria de' Liguri nelle terremare.

L'estensione, veramente ampia, del territorio archeologico sottoposto alla sua sorveglianza, lo obbligò a dare ai suoi studii un'ampiezza non comune: fino alle Marche ed agli Abruzzi si estendeva la sua attività, nè trascurò i centri lontani, accorrendo qua e là con instancabile lena. La civiltà picena trovò così in lui un illustratore: gli scavi di Novilara la rivelarono e quelli di Atri, Sassoferrato, Tortoreto, Ascoli, Ancona, Montegiorgio, Montefortino, ecc., ne completarono il quadro.

Ma alcuni di questi centri presentavano tracce imponenti di sovrapposizione gallica, p. e. Felsina, Arcevia, o romana, specialmente la necropoli d'Ancona; ed anche di questi strati ci ha dato adeguata illustrazione. In specie i monumenti figurati di arte etrusco-gallica, quali i frontoni fittili del tempio presso Arcevia, furono da lui studiati con cura e passione; fu appunto su questo tema oltremodo interessante, che si chiuse la sua bocca di maestro, il giorno in cui lo colse il malore che lo trasse alla tomba.

Fino agli ultimi giorni, si può dire, la sua attività di direttore di scavi era in funzione: sopra Toscanella nell'Imolese, stazione neolitica, ma di tipo diverso dal consueto, teneva in sospeso la pubblicazione che egli da tre anni preparava. Ed intanto avvenivano sotto l'occhio suo vigile altre scoperte presso Bologna, purtroppo rimaste inedite.

La paletnologia, col suo fascino che tutti abbiamo provato ai giorni nostri, non cancellò in lui la simpatia pel mondo classico; e quasi presago della sua fine ha voluto riprendere negli ultimi giorni di vita un argomento di storia dell'arte greca, l'eterna questione dell'Efebo di Subiaco, in *Ausonia*. Più che a risolvere il problema cogli elementi esistenti, il suo scritto mirava, secondo la natura pratica dello scrittore, a promuovere nuove ricerche nel luogo di scoperta della enigmatica statua. Possa la voce del morente essere ascoltata!

Chi ha conosciuto il Brizio personalmente non può fare a meno di serbare, oltre alla stima per l'archeologo, la dolce memoria d'un amico incomparabile. Il suo

carattere, un po' rude, tenace, e talvolta burbero, sembrava [illegible] a chi voleva accostarsi; ma il fondo di bontà, di lealtà, di schiettezza assoluta lo rendeva oltremodo caro a chi era riuscito a guadagnarsi la sua stima. Per conoscere interamente l'uomo, bisognava studiarlo nell'interno delle pareti domestiche e nella consuetudine della scuola. Egli si era formato, fin dal [illegible] una famiglia, sposando la egregia signorina Adelaide Ballatore, piemontese anch'essa, la quale gli ha dato quattro figliuoli, che sono ora due colte signorine, un giovanotto studioso ed un simpatico fanciullo. L'affetto per la famiglia lo trasfigurava, la dolcezza del suo carattere appariva allora nella infinita bontà dell'anima. Vero tipo di piemontese semplice di costumi, modesto, aveva un'inflessibile fierezza, una fermezza incrollabile in tutto ciò che era sua convinzione, uno sdegno innato per tutto ciò che non fosse sincero; ma di fronte al sorriso del suo Carluccio, del figliuolo beniamino, sembrava crollare tutto un edificio di muraglie ciclopiche ed apparire nella sua luminosità l'interno dell'animo suo!

Ciò riconoscono non solo quelli che sono stati da lui beneficati, ma gli stessi che talvolta hanno provato la sferza del suo sdegno e l'ira momentanea, sono testimonii della rettitudine e nobiltà dell'animo suo.

L'esempio del Brizio deve restare scolpito nella storia dell'archeologia italiana non soltanto per la copiosa messe di dati scientifici da lui raccolta e coordinata, ma come modello d'un giusto contemperamento tra i varii indirizzi della nostra disciplina, che ha tratto immensi beneficii dalla scienza straniera, ma è rimasta e rimarrà sempre nel suo tipo italiana.

LUCIO MARIANI.

Pubblicazioni di EDOARDO BRIZIO

nel GIORNALE DEGLI SCAVI DI POMPEI

Nuova serie, vol. I. 1868.

Il tempio della Venus Fisica, pag. 249.
Domus C. Vibii, 4.
Domus D. Caprasii Primi, 89.
Osservazioni sopra una statua del Museo di Napoli (il c. d. Protesilao), 169.
Bassorilievo veronese rappresentante Sofocle e Melpomene, 271.
Minos e Britomarte (pittura), 4.
Danae ed Acrisio (pittura), 6.
Nettuno ed Amimone (pittura), 28.
Ercole ed Auge (pittura), 31.
Due litiganti dinanzi ad un magistrato (pittura), 38.
Piritoo ed i Centauri (pittura), 64.
Ercole che strozza i serpenti, 93.
Psicostasia, 110.
Dedalo ed Icaro, 113.
Belleforonte che s'impossessa del Pegaso, 116.
Teseo ed Ippolito, 124.
Espiazione di Oreste, 141.
La partenza di Bellerofonte, 155.
Processione relativa al culto di Venus Fisica, 187, 210.
Frammento d'iscrizione, 266.
Lo χρυσὸς βόμος in Pompei, 231.
La statua di T. Svedio Clemente, 234.
R. SCHOENE, *Quaestionum pompeianarum specimen* (recensione), 199.

Vol. II (1870-72).

Descrizione dei nuovi scavi, pag. 97.
Vesta con Giove infante, (statuetta di bronzo), 48.
Giunone, Taos ed Argo (pittura), 12.
Il genio famigliare (pittura), 45.
Iside Fortuna, Semele ed Espero (pittura), 45.
Epona seduta sull'asino (pittura), 46 e 98.
Giovane coronato e una Baccante (pittura), 49.
Erma di Bacco adornato da una donna (pittura), 51.
Paesaggio con idolo di Bacco, Sfinge e Baccante (pittura), 54.
Una nave candicaria arrestata da un affascinatore (pittura), 56.
Amore punito da Venere (pittura), 101.
Achille che si arma alla presenza di Teti (pittura), 103.
L'incontro di Ercole e Dejanira con Nesso (pittura), 103.
Combattimento di Teseo contro due amazzoni (pittura), 105.
Due scene del mito di Bellerofonte (pittura), 107.
Nozze di Nettuno ed Anfitrite (musaico), 36.
Iscrizioni latine dipinte, 5 e 11.
Iscrizioni latine graffite, 44.
Lapidi, 44.
Sopra un dipinto della casa di Sirico, 59.
Sopra un dipinto della casa di N. Popidio Augustiano, 289.
Sulla statuetta di Narciso del Museo di Napoli, 62.
W. HELBIG, *Beiträge zur Erklärung der campan. Wandbilder* (recensione), 26, 62 e 113.

PUBBLICAZIONI DELL'ISTITUTO
DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA.

Pitture vascolari, B. 1871, pag. 154-159.
Scavi della Certosa presso Bologna, 1872, pag. 12-26; 76-92; 108-117; 177-185; 202-221.
Scavi nel Foro Romano, 1872, pag. 225-236; 257-264.
Due bassorilievi in marmo, 1872, pag. 209-233, M. IX, 47,48, tav. d'agg. P.
Scoperte nella vigna Casali, B. 1873, pag. 11-12.
Tombe dipinte di Corneto, 1873, pag. 73-85; 97-107; 153-204.
Musaici di Baccano, 1873, pag. 127-138.
Testa in marmo rappresentante Fileta di Coo, A. 1873, pag. 98-106, tav. d'agg. L.
Tombe dipinte di Corneto, B. 1874, pag. 99-104.
Pitture etrusche di Cerveteri, 1874, pag. 128-136.
Due statue dell'epoca greca arcaica, A. 1874, pag. 49-73; M. X, 2, tav. d'agg. L M.

Scoperte archeologiche nel Bolognese. (*Not. scavi*, pag. 41[illegible]).

Sepolcri italici scoperti nel comune di Casalecchio de' Reno (*Not.*, c. s., pag. 721).

[illegible] — *[illegible] degli Umbri nel territorio felsineo, parte I.* (*Nuova Antologia*, 3ª serie, volume XXII, pag. 217; vol. XXIII, pag. 462).

Delle antichità raccolte dal sac. Don Francesco Renzi in S. Giovanni di Galilea. (*Not. scavi*, 1889, pag. 214).

Scavi dell'arcaica necropoli italica nel predio già Benacci, ora Caprara, presso Bologna negli anni 1887-88, con figg. e una tav. (*Not.*, c. s., pag. 288).

Il nuovo Museo Nazionale d'antichità in Roma, (*Nuova Antologia*, serie 3ª, vol. XXIV, pagina 400).

1890. — *Sepolcri italici della necropoli felsinea fuori Porta Sant'Isaia* (*Not. scavi*, 1890, pagina 104, 135, 274, 371).

Sepolcri italici scoperti nell'arsenale militare a mezzodì di Bologna (*Not.*, c. s., pag. 228).

Sepolcreto italico scoperto nel lato nord di Bologna (*Not.*, c. s., pag. 232).

1891. — *Sepolcri italici scoperti a poca distanza dall'abitato di San Giovanni in Persiceto*, (*Not. scavi*, 1891, pag. 81).

Scoperte nella necropoli di Numana nel comune di Sirolo presso Ancona. (*Not.*, c. s., pag. 115, 140, 193).

Villaggio preistorico a fondi di capanne scoperto nel comune di Arcevia, (*Not.*, c. s., pag. 241).

Scoperta di antichi sepolcri presso Osimo, (*Not.*, c. s., pag. 282).

1892. — *La provenienza degli Etruschi*, (*Nuova Antologia*, serie 3ª, vol. XXXVII, pag. 126; vol. XXXVIII, pag. 128).

Nuovi sepolcri italici scoperti nel comune di San Giovanni in Persiceto (*Not. scavi*, 1892, pagina 101).

Sepolcreti di tipo Villanova nella provincia di Bologna (*Not.*, c. s., pag. 210).

Sepolcri arcaici scoperti a [illegible] nel territorio pesarese, con figg. (*Not.*, c. s., pag. 224).

Nuovi scavi nella necropoli di Novilara presso Pesaro. (*Not. scavi*, pag. 295).

1893. — *Sepolcri italici scoperti in Bologna fuori Porta Sant'Isaia*, con figg. (*Not. scavi*, 1893, pag. 177).

Nuovi sepolcri italici scoperti nella provincia di Bologna, con figg. (*Not.*, c. s., pag. 315).

Ascia e martello litico rinvenuti nella parrocchia di Montecalvo comune di San Lazzaro, provincia di Bologna, con figg. (*Not.*, c. s., pag. 317).

Frammenti di stoviglie provenienti dalla Grotta di Frasassi, comune di Fabriano, con figg. (*Not.*, c. s., pag. 325).

1894. — *La fossa di confine nei sepolcreti italici* (*A. d. Soc. Rom. di antropol.*, vol. I, pagina 227).

Antichità scoperte nella città d'Imola e nel suo territorio (*Not. scavi*, 1894, pag. 272).

Prima relazione sulle scoperte archeologiche nel Riminese, con figg. (*Not.*, c. s., pag. 292).

1896. — *Scoperta di una terramara a Castenaso in prov. di Bologna*, con figg. (*Not. scavi*, 1896, pag. 61).

Stazione preistorica scoperta a San Zaccaria in prov. di Ravenna. (*Not.* c. s. pag. 85).

Villaggio e sepolcro dell'età della pietra a Colunga, comune di San Lazzaro dell'Emilia, con figg. (*Not.*, c. s., pag. 359).

Scoperte archeologiche nella provincia di Teramo, (*Not.*, c. s., pag. 513).

1897. — *Di una spada di bronzo ad antenne della prov. di Ascoli Piceno*, con fig. (*Not. scavi*, 1897, pag. 135).

1898. — *Epoca preistorica dell'Italia* (*Storia politica d'Italia scritta da una Società di professori*, edita dal Vallardi, fasc. 35-36).

Ripostiglio di pani di rame scoperti in contrada Cappella, comune di Castelfranco nell'Emilia con figg. (*Not. scavi*, 1898, pag. 226).

Sepolcri tipo Villanova di Verucchio, con figg. (*Not.* c. s., pag. 343).

Ascia di rame scoperta nel fondo Padovani a Borgo Panigale nel Bolognese, con fig. (*Not.* c. s., pag. 402).

LA NIOBIDE DEGLI ORTI SALLUSTIANI.

(Tav. VIII)

La statua che qui illustriamo è stata ritrovata in un cunicolo antico presso il lato destro del così detto Ninfeo degli Orti Sallustiani[1] e propriamente vicino all'angolo che la moderna via Collina fa con la piazza Sallustiana, in un'area appartenente alla Banca Commerciale Italiana. Secondo un'abitudine, che spesso riscontriamo per i ritrovamenti del sottosuolo di Roma, la figura era stata nascosta, quasi che la si volesse salvare da un pericolo sovrastante, e a ciò deve il suo mirabile stato di conservazione. Appena essa venne alla luce vi si riconobbe subito dall'atteggiamento la figura di una Niobide, ed allorquando la vidi per la prima volta un mese dopo la scoperta, nel luglio dello scorso anno, ebbi occasione di esprimere l'opinione che essa si ricollegasse a due altre statue, quella di un giovane disteso e di una fanciulla corrente della Glittoteca Ny-Carlsberg in Copenaghen, che erano state illustrate dall'Arndt[2] e considerate dal Furtwängler[3] parti di un frontone colla rappresentazione dei Niobidi.[4]

Io non so se l'osservazione fosse stata fatta prima, so per altro che essa è stata ripetuta e stampata più volte in appresso[5] e, dato questo consentimento generale, non credo sia più necessario l'insistervi. Possiamo, quindi, passare direttamente alla descrizione e all'esame della statua, riservandoci di fare in ultimo delle considerazioni generali sul gruppo. Debbo prima, per altro, porgere i miei più vivi ringraziamenti al comm. G. Page, direttore della sede della Banca Commerciale Italiana in Roma, il quale mi ha permesso di fare delle nuove fotografie della statua, donde sono tolte le nostre figure, e al prof. G. E. Rizzo, direttore del Museo Na-

[1] R. Lanciani, *Il gruppo dei Niobidi* [illegible] *di Sallustio* in *Bull. della Comm.* [illegible] 1906 pp. 157-185; G. E. Rizzo, *Statua di una Niobide* [illegible] *Orti Sallustiani* [illegible] 1906 pp. 434-440.

[2] C. Jacobsen, *La Glyptothèque Ny-Carlsberg* [illegible] pp. 65-67, tt. 51-52, pp. 81-82.

[3] A. Furtwängler, in *Sitzungsber.* [illegible] 1899, II, pp. 279-296; 1902, pp. 443-455; e in *Aegina*, München 1906, p. 338.

[4] Anche sulla nostra statua il Furtwängler [illegible] vedi la [illegible] Monaco, 12 Decembre 1906.

[5] [illegible] R. L[illegible] 1906 [illegible] 170-177; [illegible] 1906 [illegible] G. E. Rizzo [illegible] pp. 442-444.

[illegible] C. Langl[illegible]

zionale alle Terme, che ha voluto, con squisita cortesia, cedere a me, dietro mia richiesta, la illustrazione della statua, illustrazione che egli s'era riservata.

*

La statua, alta dalla base al gomito destro m. 1,49 e poggiante su di un plinto che ha la massima lunghezza di m. 0,87,[1] è in marmo pario e rappresenta una fanciulla nell'atto di abbattersi al suolo colle ginocchia piegate, colpita a morte da un dardo nella schiena. Colla testa rivolta in alto in atteggiamento di dolore e di supplica, essa cerca, colla destra ripiegata all'indietro, di strappare lo strale, mentre coll'avambraccio sinistro e col dorso della mano, premendo il punto ferito, mantiene aderente alla schiena l'*himation*, suo unico indumento, che forse scivolato dalle spalle, nella rapidità della fuga, sta, in questo istante di abbandono, per cadere a terra. La figura, in tal modo, si presenta nuda all'infuori della gamba destra piegata, sulla quale appunto l'*himation* ha trovato un appoggio e di una parte della gamba sinistra sulla quale scivolando s'è fermato l'altro lembo del mantello. I due punti di appoggio, per altro, non hanno impedito che il panneggiamento riversandosi sul plinto, ondulato e irregolare a mo' di terreno, lo abbia ricoperto lasciandone solo visibili gli orli. Per la posizione notiamo che la figura ha le gambe quasi perfettamente di profilo ad indicare il movimento durante il quale essa è stata arrestata dal colpo mortale, ed ha il torace e la testa di scorcio, ma di uno scorcio così limitato che tutta la parte superiore del corpo, pur seguendo il movimento degli arti inferiori, si offre nella veduta più ampia possibile dinanzi allo spettatore: questa coordinazione delle parti rivela che la figura è stata creata per una sola veduta, quella appunto in cui esse nascondono il meno di loro stesse.

La statua, come ho già detto, è in perfetto stato di conservazione; essa si era spezzata solo a metà del braccio destro[2] e, salvo alcune piccole scheggiature negli orli del panneggiamento, manca del lobo dell'orecchio destro, delle estremità delle dita nella mano destra e del solo pollice nella mano sinistra. Ma essa offre dei dettagli tecnici che già il Furtwängler aveva notato nelle statue di Copenaghen, cioè una lavorazione a trapano per alcune parti e il segamento e il rapportamento per certe altre.[3] Così a trapano sono lavorati gli angoli della bocca, e segate e rapportate appaiono le estremità delle dita nel piede sinistro, il mignolo nel piede destro e un lembo del mantello per un'altezza di m. 0,26 nel lato sinistro, dal piano del

[1] Vedi per altre misure più dettagliate G. E. Rizzo, l. c., p. 436.

[2] Confr. la rappresentazione della figura, prima del ricongiungimento del braccio in G. E. Rizzo, *l. c.*, p. 435, f. 1.

[3] A. Furtwängler, *Sitzungsber. der Kon. bayer. Ak. der Wiss.*, 1899, II, p. 282.

polpaccio al gluteo. In comune colle statue di Copenaghen ha anche l'altro dettaglio tecnico della originaria esistenza di alcune parti in metallo: infatti, al pari della statua di fanciulla corrente, portava gli orecchini come indicano il foro intatto nel lobo dell'orecchio sinistro e la traccia del foro nell'orecchio destro, e al pari del giovane disteso, aveva una treccia conficcata nel dorso sulla linea di confine tra il nudo e il panneggiamento,[2] come mostra il buco ancora visibile.

Per ciò che riguarda la trattazione della forma, la statua presenta le caratteristiche di uno stile ancora legato. Lasciando pur da parte l'esame di altri elementi, quali ad esempio quello delle articolazioni in cui l'artista si mostra ancora inabile (ciò che appare oltremodo evidente nel piede sinistro che richiama alla mente un analogo difetto nel piede destro della fanciulla corrente di Copenaghen), la trattazione del volto, del nudo, del panneggiamento, concordano nel dare l'impressione di uno stile ancora non interamente libero.

Nella testa è soprattutto notevole il tipo dell'acconciatura e la trattazione dei capelli. L'acconciatura, a capelli ondulati e sagomati sulla fronte a foglia d'edera, è caratteristica del V secolo; gli esempi sono assai noti[3] e basterà tra le sculture frontonali ricordare la testa di Lapitessa del frontone occidentale d'Olimpia.[4] Ma tratto distintivo della nostra statua è l'allungamento conico del groppo dei capelli sulla nuca e per questo dettaglio essa trova riscontro in una testa del Museo delle Terme. Solo se la testa di questa Niobide conserva l'andamento generale dell'acconciatura di tipi della prima metà del V secolo, si rivela molto più sviluppata delle altre per la trattazione delle singole ciocche, giacchè qui all'ondulazione dei capelli che nei tipi anteriori si svolgeva unicamente nella seconda direzione del piano, si aggiunge una ondulazione nella terza dimensione, sicchè le piccole trecce in parte s'accavallano e tolgono all'acconciatura quell'appiattimento che è ancora così visibile nella testa del Museo delle Terme. È il medesimo fenomeno della conservazione di uno schema antico ma corretto da una maggiore preoccupazione di naturalezza si riscontra negli occhi. La forte sporgenza delle palpebre che quasi come dei piccoli cercini circondano il bulbo, la convessità accentuata del bulbo medesimo sono caratteristiche che contraddistinguono i marmi d'Olimpia, ma sono elementi che riscontriamo ancora, soprattutto per la conformazione delle palpebre, nelle teste del fregio del Partenone. Per questo dettaglio infatti la testa della Niobide sta tra l'arte di Olimpia e l'arte fidiaca: essa ha ancora la sporgenza del bulbo, ma ha diversificato il decorso delle

[1] A. Furtwängler [illegible] pp. 282-283 [illegible]
[2] P. Arndt [illegible] [illegible] W. Helbig [illegible]
[3] Vedi quelli [illegible] Arndt [illegible] n. 31-32, pp. 41 e segg. [illegible]
[4] *Olympia*, III, t. XXV.

palpebre riducendo l'arcuamento della inferiore. Insisto su questo dettaglio della conformazione degli occhi perchè in essi riscontro uno dei tratti che debbono fare escludere la ipotesi che qui si abbia un' opera eclettica intenzionalmente arcaizzante; giacchè ogni volta che appunto la scuola eclettica romana ha copiato o riadattato modelli dell'arte arcaica finiente, le maggiori tracce della mancanza di sincerità nella sua opera le ha lasciate nella trattazione degli occhi. In accordo con la conformazione dei capelli e degli occhi sono gli altri elementi del volto: la sagoma nettamente ovale, l'incontro ancora sensibile dei piani faciali, un certo appiattimento del piano di prospetto, sono tutti segni caratteristici del persistente legamento dello stile.

I dati che abbiamo raccolto nell'esame del volto vengono confermati dall'esame del nudo. Certo per il nudo questa statua ha la sua maggiore importanza giacchè, ad esclusione di opere che come la Venere dell'Esquilino [1] si dubita se siano fedeli riproduzioni di tipi arcaici, è questo il primo nudo femminile che appare nella statuaria greca.[2] E che l'arte fosse alle prese con un problema nuovo lo rivelano gli effetti che essa ha raggiunto: senza dubbio questo è un nudo femminile solo per la presenza delle mammelle, giacchè la piattezza della superficie, la mancanza di qualunque incavo nei fianchi, il decorso del solco inguinale sono proprî piuttosto di un nudo di efebo che non di fanciulla.

Il panneggiamento è trattato a grandi linee per lo più parallele o poco divergenti, con dorsi appiattiti o angolari, con mancanza assoluta di ondulazioni o convessità, con iscarsezza notevole di piegoline che variino e animino lo schema generale. La veduta del dorso è a questo proposito oltremodo istruttiva, giacchè se pure dobbiamo ammettere che essa, perchè non visibile, sia stata trascurata dall'artista, d'altra parte dal decorso sommario delle sue pieghe appar chiaro con quali mezzi limitati l'artista cercasse di ottenere i suoi effetti. Il panneggiamento, come la trattazione del volto, rivela che siamo di già lontani dalle sculture di Olimpia, e che non siamo ancora giunti all'ardita arte innovatrice del Partenone, ma con i marmi del Partenone ha in comune un dettaglio, quello delle piccole strie che distinguono il vivagno [3] della stoffa.

Tracce di un' arte legata vedo ancora nella posizione della figura. Essa offre senza dubbio un motivo non ancora apparso nella scultura, quello della figura che

[1] W. Helbig, *Führer*², I, 582.

[2] A noi, che conosciamo la tradizione artistica del mito dei Niobidi soprattutto attraverso il tipo del gruppo degli Uffizi, che pone quasi in contrasto tra la nudità delle figure mascoline e il ricco panneggiamento delle figure femminili, appare eccezionale una Niobide seminuda; ma che vi fosse una tradizione artistica che ammetteva anche per le figure delle Niobidi la nudità lo indica la pittura pompeiana con il tripode (vedi *Mus. Borb.*, VI, t. XIV.

[3] A. Michaelis, *Der Parthenon* tt. 9-14; Brunn-Bruckmann, *Denkm. griech. und röm. Sculpt.*, tt. 109, 104. Ed è anche elemento che si trova in alcune statue, vestite di peplo, prefidiache (vedi L. Mariani, in *Bull. della Comm. arch. com.*, 1897, pp. 172, 177; 1901, p. 75.

correndo si abbatte, ma questo motivo nuovo è ottenuto con un mezzo antico, quello della corsa a ginocchia piegate. Per quanto parecchi decennî separino questa statua da quelle del tipo della Nike di Delo, noi troviamo che l'arte è nella necessità di ricorrere al medesimo mezzo se vuole rappresentare una figura che non sia più in equilibrio stabile sul suolo, e questo mezzo antico è quello del panneggiamento che compie una funzione statica, tenendo sospesa la figura al disopra del terreno. Ma al di fuori di questa funzione statica quale diverso effetto non è ottenuto col medesimo mezzo nelle due opere? Nella Nike arcaica il panneggiamento striscia al suolo e dà la sensazione che la figura debba da un momento all'altro sollevarlo in un volo più alto, nella nostra Niobide il panneggiamento, caduto sulla coscia destra e già distesosi sul terreno, dà l'impressione che accompagni la figura nella sua caduta, e quasi la guidi verso terra.

Ed il motivo della corsa a ginocchia piegate è senza dubbio adattato qui con grande maestria, giacchè serve a farci cogliere un attimo di equilibrio instabile. V'è, possiamo dire, qualche cosa di mironiano nell'atteggiamento della figura; noi sappiamo che essa potrà mantenersi in tale posizione solo per un istante, ma questo istante serve a farcela raffigurare nel momento precedente in cui essa correva libera sul suolo e nel momento susseguente in cui il ginocchio sinistro ora sospeso dovrà toccare il suolo facendola cadere riversa sul terreno. Ma pure con questa concezione così nuova del movimento non è in armonia la trattazione del corpo: la severa rigidità delle linee del tronco non è in alcun modo turbata, ed immobile rimane la linea mediana del torace.

Concludendo, la trattazione del volto, del nudo, del panneggiamento, la posizione, il movimento, tutto rivela nella statua dei Giardini Sallustiani qualche cosa che la tiene ancora legata agli antichi schemi dell'arte, ma tutto rivela anche una grande abilità nell'adattamento di questo patrimonio ed una preoccupazione costante di arricchirlo di nuove osservazioni tratte dalla natura. I marmi d'Olimpia e quelli del Partenone ci dànno i termini cronologici dentro i quali può essere collocata la statua,[1] per quanto non sia da escludere che essa sia opera di un maestro che, pur non avendo subito l'influenza della grande innovazione fidiaca, di Fidia fosse contemporaneo. Il quarto di secolo che corre tra il 450 e il 425 è quindi a mio parere il periodo a cui può appartenere la nostra statua e l'esame della figura nel suo aggruppamento e lo stile delle altre due statue che ad essa vanno ricollegate confermano questi termini cronologici.

[1] Questi stessi sono i termini che il FURTWÄNGLER, p. 280, proponeva per le due statue di Copenaghen. *Sitzungsber. der Kön. Bayer. Ak. der Wiss.*, 1899, II.

VI

La scoperta della nuova statua porta delle prove stilistiche in appoggio alla ipotesi del Furtwangler che le due figure di Copenaghen facessero parte di un medesimo gruppo frontonale, giacchè se prima, dato il fatto che per la fanciulla fuggente della Glittoteca Ny-Carlsberg si davano come luogo di provenienza non i Giardini di Sallustio ma l'Esquilino, e che pochi erano gli elementi di comparazione tra le due figure, essendo l'una completamente nuda e l'altra completamente vestita, l'ipotesi del loro aggruppamento si fondava soprattutto sul motivo rappresentato e sui dettagli tecnici della lavorazione, ora invece, per il ritrovamento della Niobide cadente che, essendo figura seminuda ma provvista anche di un ricco panneggiamento, costituisce quasi un legame intermedio tra le due figure Jacobsen, la ipotesi viene corroborata dalle evidenti simiglianze stilistiche e da tratti corrispondenti nell'atteggiamento. Per l'atteggiamento basta infatti osservare come la posizione del braccio destro della Niobide cadente corrisponda a quella del giovane disteso; per lo stile quale concordanza vi sia negli elementi del volto di tutte e tre le figure così nell'ovale del viso come nella trattazione dell'occhio, così nella espressione della bocca semiaperta, che lascia intravvedere i denti, come nella conformazione delle orecchie. Una rassomiglianza poi innegabile v'è nella trattazione del panneggiamento tra la nostra figura e la Niobide fuggente. Le pieghe non molto profonde, tendenti ad un decorso parallelo, con i dorsi appiattiti o angolari, che abbiamo riscontrato nella Niobide ora tornata alla luce, erano già caratteristiche della figura fuggente Jacobsen. E nessuna parte del panneggiamento quanto quello che si distende sul plinto può rivelare la corrispondenza stilistica tra le due figure: di fatti già questa distensione sul plinto, elemento che è proprio dei frontoni di Olimpia e di quelli del Partenone, le accomuna, ma ancor più le accomuna il decorso delle pieghe medesime nella loro distensione.

E se le due figure di Copenaghen si riannodano stilisticamente a quella della Banca Commerciale esse presentano nella loro forma e nel loro atteggiamento molti punti di contatto con quei due gruppi di opere d'arte architettoniche che ho già più volte tratto a paragone, le sculture di Olimpia e del Partenone.

Per l'attitudine della Niobide fuggente è ovvia la comparazione con la figura di Iris del frontone orientale del Partenone,[1] ed è tanto più ovvia, oltre che per il motivo generale che è quello della corsa « in posa » in cui la figura si mostra col torace di prospetto verso lo spettatore, anche per il motivo dell'*apoptygma* del peplo rialzato dietro il capo. Infatti questo motivo della figura « velificantesi » che, se è

[1] Questo confronto è stato [illegible]

stato in appresso usato come motivo di maniera nell'arte ellenistica e romana anche per le figure in riposo, dovette in origine essere stato creato solo per le figure in movimento, perchè solo il movimento legittima questo rigonfiamento della stoffa ridotta così alla funzione di vela, è una diretta derivazione del motivo del volo nelle figure alate quali Iris e Nike, giacchè appunto la parte velificantesi del panneggiamento prende il posto delle loro ali. E con quanta maestria lo scultore della figura Jacobsen ha saputo scegliere e adattare questo motivo! La fanciulla fuggendo alza l'*apoptygma* per un solo scopo, quello di difendersi dai dardi degli Dei, ma l'*apoptygma*, appunto così rialzato e gonfiato dal vento nella rapidità della corsa, forma quasi delle ali dietro la figura e dà alla corsa una maggiore agilità. Questo motivo che già è lezioso per alcune delle statue del Monumento detto delle Nereidi, per quanto lì possa essere stato adattato a bella posta dallo scultore alla funzione di vele per figure scorrenti sul mare, e che è del tutto manierato nelle statue del gruppo degli Uffizi giacchè esse più che a difesa contro gli Dei se ne valgono per decorazione, per isfondo alla loro persona, ha invece qui una semplicità espressiva giacchè serve realmente alla difesa e accresce il movimento.

Se per altro la comparazione tra l'Iris del Partenone e la figura Jacobsen è evidente, sono anche evidenti i punti di differenza che consistono in una trattazione più legata del panneggiamento e in un movimento meno libero. Dovremmo qui ripetere, e forse con maggiore evidenza, per la corrispondenza del motivo tra le due figure, ciò che abbiamo detto per il panneggiamento della Niobide cadente: il panneggiamento non ha ancora sentito il soffio innovatore dell'arte fidiaca, e basta per convincersene osservare quanto più superficiale, meno profonda, meno ricca di contrasti, di ombre tra le parti sporgenti e le parti incavate, sia la trattazione delle pieghe nella figura Jacobsen. Analoghe differenze si hanno nell'atteggiamento: mentre nell'Iris la gamba destra si presenta di profilo e la sinistra quasi di prospetto, nella figura di Copenaghen tutte e due le gambe si presentano quasi interamente di profilo, offrono cioè una persistenza del parallelismo nella veduta e rivelano che la figura è ancora legata allo schema delle Nikai del periodo di transizione.[1] Di più nella statua Jacobsen v'è minor foga nella corsa come indica il minore distacco tra le due gambe, e se è pur vero che si può dubitare, specialmente osservando come il piede destro quasi si pieghi sotto la figura corrente, che l'artista con questo movimento più legato abbia voluto quasi rappresentare un impaccio nella corsa, abbia voluto far presentire che presto, tra un istante, come l'altra sorella anche questa sòtto il colpo degli Dei s'abbatterà a terra, è d'altra parte innegabile che la

[1] F. Petersen, in *Ath. Mitth.*, 1886, t. XI e; F. Studniczka, *Die Siegesgöttin*, in *Neue Jahrbücher für das klass. Altertum*, 1898, t. II, 10; Brunn-Bruckmann, *Denkm. griech. und röm. Sculpt.*, t. 520, A.

conoezione dell' Iris del Partenone è più spaziale e che la concezione della figura Jacobsen è più disegnativa.

Conclusioni simili noi possiamo trarre dal confronto della figura del giovane disteso della collezione Jacobsen con la figura del disteso del Partenone. Quanto l'arte greca si sia affaticata intorno al problema della figura distesa nei frontoni prima di giungere alla creazione di quella del Partenone è stato già osservato dal Lange[1] e non è necessario tornare sul quesito, ma è opportuno notare che la figura Jacobsen viene a porre un nuovo anello nella serie e a rivelare una delle soluzioni che l'arte era nella capacità di dare al problema. Nel nostro caso l'artista doveva rappresentare un morente: rappresentarlo supino, secondo quel motivo che poi fu scelto dall'artista creatore del gruppo degli Uffizi per il Niobide morto, avrebbe equivalso a nascondere la figura allo spettatore data l'altezza a cui doveva essere collocata. Il motivo della figura supina non entra che tardi nella statuaria greca, vi entra con i gruppi ellenistici pergameni, con quei gruppi che al pari di quello dei Niobidi degli Uffizi rendevano possibile per la posizione ascendente e in prospettiva anche la visione di figure così costruite. L'artista della statua Jacobsen, che doveva collocare la sua figura non in prospettiva nello spazio ma dinanzi a una parete di frontone, ha dovuto creare una figura che si offrisse nella veduta più completa possibile, ed ha dato ad essa una posizione di prospetto delle gambe quale è quella che si riscontra nelle figure di angolo del frontone orientale d'Olimpia. Ma egli non ha dimenticato la condizione di morente in cui si trovava il giovane, ed ha dato al tronco una leggera torsione che lo allontana dalla veduta di prospetto quasi per ricondurre la figura verso la sua naturale posizione supina.

Sia che lo spettatore dinanzi a questa figura immagini che essa si sia sollevata per mostrarsi a chi la guarda, sia che immagini che la figura colta tra poco dall'irrigidimento della morte debba in un istante far ricadere il suo corpo supino, è innegabile che l'artista ha tentato in questo movimento un motivo nuovo, un motivo che rende contemporaneamente la relazione con lo spettatore e il movimento dell'azione. Certo questa figura non dà l'impressione del cosiddetto Cefisso del Partenone:[2] sentiamo che l'artista è ancora impacciato nella rappresentazione del movimento e che appunto in questa rappresentazione non ha saputo rendere la profondità spaziale, ma queste sono le medesime caratteristiche che abbiamo trovato nell'esame dell'atteggiamento delle altre figure.

Una concordanza dunque di concezione io scorgo per tutti gli elementi nelle tre figure di Niobidi ed è questa concordanza che m'impedisce di scorgere in esse

[1] J. Lange, [illegible] [illegible]
pp. 6-72.
[2] Cfr. la figura [illegible]

un prodotto dell'eclettismo romano. I gruppi della scuola pasitelica rivelano quanta varietà di elementi tratti d'ogni parte fossero capaci di combinare questi artisti privi d'ispirazione e virtuosi solo nella tecnica. Come spesso in questi gruppi le due figure riunite sono in perfetto contrasto tra di loro per lo stile, così spesso la posizione delle figure nell'aggruppamento è in contrasto con lo stile delle figure aggruppate: nelle statue dei Giardini Sallustiani, invece nulla si riscontra che si allontani di una sola linea da un'armonica concezione nella forma e nell'atteggiamento. E credo che nessun elemento, meglio dell'espressione del volto delle tre figure, possa confermare il giudizio che su di esse abbiamo apportato, che cioè appartengano ad uno stadio dell'arte greca ancora legato nello stile ad una tradizione arcaica. Se non fosse per l'atteggiamento generale della persona noi non potremmo scorgere in queste figure, nè lo spasimo della ferita, nè l'abbandono della morte: l'unico tratto fisiognomico in cui l'artista ha voluto mettere traccia del dolore, il dischiudimento delle labbra, poco o nulla rivela; i muscoli faciali che dovrebbero accompagnare con la loro contrazione questa espressione di dolore sono inerti, sicchè l'impressione che se ne riceve è assai più quella che le figure aprino la bocca per stupore che non per dolore. Il volto della Niobide cadente che appunto dovrebbe esprimere l'acme della sofferenza, perchè colpita proprio in questo istante dallo strale, non ha nè nella veduta di prospetto nè in quella di profilo alcuna contrazione che preannunci la dolorosa morte incombente.

*
* *

Ad un frontone adunque del 450-425 io credo col Furtwängler che appartengano le due statue della Glittoteca Ny-Carlsberg e che a questo medesimo frontone appartenga quella che qui illustriamo. Per ciò che riguarda la collocazione delle figure è fuori di dubbio che quella del giovane disteso appartenga all'angolo sinistro e che nella metà probabilmente dell'ala sinistra debba essere posta la figura cadente. Invece non nel centro, ma un po' al di là della linea mediana e nell'ala destra credo debba essere collocata la figura fuggente.[1] Difatti io ho sempre parlato di questa figura come di una Niobide, mentre il Furtwängler lascia anche la facoltà d'interpretarla come quella di Niobe.[2] Ora rinunciando pure ad osservare che questa figura per la trattazione della forma è assai più quella di una giovinetta che quella di una feconda madre, ritengo che la concezione del mito e le opere d'arte che ci conservano con sicurezza la figura di Niobe debbano farci escludere di riconoscere Niobe in una figura fuggente. Niobe è colei che sotto la vendetta degli

[1] Vedi invece A. FURTWÄNGLER, in *Sitzungsber. der Kön. bayer. Ak. der Wiss.*, 1902 p. 452.

[2] A. FURTWÄNGLER, *l. c.*, p. 452.

Dei, dinanzi allo strazio dei figliuoli si irrigidisce e diventa pietra.[1] Essa non fugge perchè non deve essere colpita da nessuno strale, ma tutti gli strali che martoriano le carni dei suoi figli, in fondo si appuntano in lei, e quindi non deve correre perchè neanche con la corsa può sfuggire alla vendetta di Latona. Interpretata allora come Niobide la figura corrente e trasportata nell'ala destra, noi possiamo congetturare che il centro dovesse essere occupato dalla figura di Niobe ora perduta, e che ai suoi lati rivolti verso gli angoli del frontone dovessero trovarsi i due Dei saettatori. Niobe in tal modo sarebbe stata isolata e distaccata dalle figure dei figliuoli, come da una specie di baluardo rappresentato dagli Dei, ed in tal modo il suo isolamento, che è così caratteristico nella concezione del mito, avrebbe trovato un'evidente traduzione statuaria.

Le tre figure dei Niobidi col loro diverso atteggiamento ci indicano quale sia stata la concezione dell'artista nella creazione della scena. Nell'angolo estremo sta la figura inerte, già votata alla morte, nel mezzo dell'ala sta la figura che cade, che cioè un istante prima era in movimento e che un istante appresso diverrà anch'essa immobile, nella parte dell'ala più vicina alla centrale sta la figura che fugge, che è ancora nella foga del movimento ma che è destinata alla morte come le altre. L'artista ha cioè concepito l'insieme della scena come un movimento che partendo vigorosamente dal centro va a spegnersi con graduale trapasso negli angoli del frontone. Noi non possiamo sapere quante e quali, nel loro atteggiamento, fossero le figure mancanti, ma avendo nelle tre figure superstiti tre punti fissi dell'ala siamo nella necessità di immaginare che le figure intermedie dovessero essere state create secondo la stessa concezione del movimento. Ora una creazione analoga per la direzione del movimento, che partendo con foga dal centro si spegne negli angoli, l'abbiamo nel frontone occidentale del tempio di Zeus in Olimpia, ma quanto, rispetto al maestro del frontone di Olimpia, abbia progredito quello del frontone dei Niobidi lo prova la diversa applicazione che essi han fatto del movimento negli schemi delle figure. Nel frontone di Olimpia il movimento si riduce verso gli angoli perchè a ciò costringe la linea architettonica discendente: lì le figure sono inginocchiate e distese non perchè ciò sia richiesto dall'azione ma perchè ciò è imposto dalla cornice architettonica dentro cui sono tenute. Invece nel frontone dei Niobidi lo spazio costituito da un'ala rappresenta l'estensione di tempo che corre tra la vita e la morte, tra la foga e il riposo assoluto; le figure si piegano e si distendono non perchè ciò appaia richiesto dalle esigenze della linea architettonica ma perchè ciò corrisponde agli effetti naturali della situazione. Perchè una figura da viva e cor-

[1] Il. Ω, 614-17.
[2] [illegible]

rente possa trasformarsi in morente e distesa è necessario che essa passi attraverso quelle posizioni intermedie che precedono l'abbattimento al suolo. Ora appunto queste posizioni intermedie l'artista ha saputo bene cogliere, come rivela la nostra figura cadente, e con ciò ha contemperato le esigenze dell'architettura e la naturalezza delle situazioni. Una concezione geniale come si vede, ed una concezione quale poteva balenare alla mente di un artista del V secolo, di quel secolo che più d'ogni altro s'è affaticato intorno al problema dell'adattamento delle figure dentro lo spazio dei frontoni.

∴

La pertinenza delle tre figure dei Niobidi ad un frontone corrobora, anche se non apparisse sufficiente l'esame stilistico, la ipotesi che esse siano degli originali. È stato già più volte notato che le figure in marmo sono state copiate più raramente delle figure in bronzo; possiamo aggiungere, per quanto ci permette di affermare oggi il nostro patrimonio archeologico, che le figure dei frontoni non sono state mai copiate allo scopo di ornare colle nuove repliche altri edificî. I romani spogliavano addirittura i templi greci dei loro frontoni senza prendersi la fatica di far copiare delle figure che per la loro stessa alta posizione architettonica male dovevano prestarsi a ciò, e che così facessero c'è attestato oltre che dalle tradizioni letterarie e dai dati di fatto archeologici, come ad esempio l'esperienza recente intorno al tempio di Apollo in Delfi, anche da ritrovamenti reali, quali quello della figura di Amazone arcaica del Palazzo dei Conservatori.[1] Da un tempio greco quindi credo col Furtwangler che siano state tolte le nostre figure, e se Plinio oltre al gruppo del tempio di Apollo Sosiano, che non può essere di certo identificato col nostro frontone, non menziona in Roma altri gruppi rappresentanti il medesimo mito, il suo silenzio non può meravigliare più del silenzio di Pausania sopra tante opere d'arte della Grecia: tanto più che noi non possiamo sapere se questo gruppo di Niobidi sia stato portato in Roma dopo il tempo di Plinio, visto che il luogo dove essi sono stati trovati, i Giardini Sallustiani, hanno a lungo servito di dimora imperiale.

E a questo punto dobbiamo domandarci se non è possibile fare alcuna congettura sull'edificio del quale questo frontone doveva essere ornamento. L'unica notizia di cui possiamo valerci è quella che Pirro Ligorio nella sua opera *Antiquitatum romanarum* dà intorno ai Giardini di Sallustio.[2] Egli scrive: « *E regione fori (Sallustiani) situ maxime edito erat templum Dianae Sallustianae... Templum Dianae erat tripertitum ordinis ionici; in una parte quadrata erat aedes Musarum, in altera*

[1] E. PETERSEN, in *Röm. Mitth.* 1889 pp. 86-88. W. HELBIG, *Führer*[2], I 616.

[2] Questo passo è riportato da F. UBALDINI, *Vita Angeli Colotii* Romae, 1673, pp. 24 e segg.

APOLLON PYTHIOS.

(Tav. IV-X).

> βὰν ῥ' ἴμεν, ἦρχε δ' ἄρα σφιν ἄναξ Διὸς υἱὸς Ἀπόλλων,
> φόρμιγγ' ἐν χείρεσσιν ἔχων, ἐρατὸν κιθαρίζων,
> καλὰ καὶ ὕψι βιβάς· οἱ δὲ ῥήσσοντες ἕποντο
> Κρῆτες πρὸς Πυθὼ καὶ Ἰηπαιήον' ἄειδον,
> οἷοί τε Κρητῶν παιήονες, οἷσί τε Μοῦσα
> ἐν στήθεσσιν ἔθηκε θεὰ μελίγηρυν ἀοιδήν.
>
> *HYMN. HOM.*, II, 336 segg.

Nel mezzo di Gortyna, la grande e potente città dell'isola di Creta, era un tempio rinomato, detto comunemente il Pythion, dal titolo ivi dato ad Apollo cui l'edificio era sacro. Codesto tempio, che mostrasi nelle memorie insigne per vetustà ed anche in fama di oracoli,[1] era una prova visibile e solenne del culto antichissimo di Apollo in Creta, al pari ed a gara col santuario, non meno celebre, di Apollo Delphinios a Cnossos, che col suo nome rammentava la poetica leggenda della nave sacra che avrebbe portato una schiera di Cretesi a Delfo a fondarvi il medesimo culto, duce il dio stesso, prima trasformato in delfino e poi, sulla terraferma, in aspetto di Citaredo fiorente di gioventù e di bellezza.

Gli avanzi di quel tempio furono rintracciati e discoperti, or fa il ventennio, da Federico Halbherr, il pioniere delle metodiche e fortunate esplorazioni in Creta, e da lui stesso illustrati in una dotta memoria.[2] Nel disegno insolito della pianta, nei particolari della costruzione e nell'arcaismo delle iscrizioni incise sui muri noi troviamo una chiara conferma della tradizione sulla grande antichità dell'edificio, che è fors'anco più antico della stessa leggenda or ora ricordata. Un mio studio nuovissimo sull'architettura di esso ne ha, credo, dimostrata la connessione con quella dei preistorici palazzi, da poco scoperti e già famosi, dei sovrani di Cnossos e di Phaestos.[3]

[1] Veggasi STEPH. BYZANT. s. v. Πύθιον; cfr. ANTONIN. LIBERAL., *Metam.*, 25 le figlie di Orione, infierendo la peste in Beozia, avrebbero mandato a consultare Apollo Gortynio, che dunque era invocato anche come Παιάν cioè deità salutifera. Cfr. i versi riportati in principio dell'*Hymn. Hom.*

[2] *Monumenti antichi pubblicati per cura della R. Accademia dei Lincei*, I, pp. 9 segg. Le iscrizioni arcaiche illustrate ivi, pp. 77 segg. e poi nel vol. III, p. 3 segg., dal COMPARETTI, che riporta le più antiche al VII secolo a. C. Qui mi piace ricordare che il primo Presidente della nostra Società fu anche il primo autore della Missione Italiana in Creta, iniziata da F. HALBHERR, e che egli stesso dette i mezzi per lo scavo del Pythion.

[3] Vedi *Monumenti* citati, XVIII, dove sono anche parecchie vedute inedite del tempio e le riproduzioni di tutte le sculture.

Codesta statua si trovò atterrata nel pronao e lì giacque per molti anni priva della testa, che fu subito portata nel Museo di Candia, dove tuttora si conserva; ma ultimamente lo stesso Halbherr ebbe la felice idea di farla rialzare, completata della testa in gesso, sul basamento dell'abside, come la mostra la nostra fig. 1. Vero è che non era cotesta la statua principale del culto e che tutto fa credere che essa stesse originariamente sopra una banchina addossata al fianco destro del pronao, poichè fu trovata lì accanto insieme con altre, ed è probabile che tutte queste sculture siano state collocate lì poco dopo il compimento del pronao stesso, che fu aggiunto nei tempi ellenistici; tuttavia non si può disconoscere che là dove ora fu messa, cioè nel posto di onore, che è anche la parte meglio conservata del tempio, sta molto bene, non solo perchè ella è molto caratteristica e degna, ma anche perchè con questa apparizione, quasi novella *theophania,* la rovina si rianima e diventa un bel quadro.

Fig. [illegible] La statua di Apollo di Gortyna senza la testa.
(Fotograf. Savignoni).

È Apollo Pythios nella lunga e pomposa veste di citarista, il bello e ben chiomato iddio, che si mostra nel suo tempio e in quel costume appunto che si accorda col nome onde fu quivi invocato. Egli ci sta davanti di pieno prospetto, diritto, tranquillo, solenne, solo accusando un leggiero movimento nella gamba sinistra un poco piegata al ginocchio. L'ampio e ricco peplo scorre con poche e ben composte pieghe giù fino a terra coprendo quasi interamente i piedi ed è anche

raddoppiato con un rimbocco (ἀπόπτυγμα) che scende sul davanti fin quasi a mezzo il corpo; poi sopra questo è cinto alla vita da una fascia, dalla quale a destra e a sinistra ricascano sui fianchi due grossi sbotti che sono formati da una parte della stoffa, tirata su e poi rilasciata, del rimbocco stesso. Sotto al grave peplo dorico è anche il leggiero chiton ionico, del quale si vede una manica, increspata da piegoline

Fig. [illegible] Testa dell'Apollo [illegible]
([illegible]).

più sottili, nella parte che si conserva del braccio destro. Inoltre dalle spalle gli pende indietro fin presso i garetti un largo manto, del quale un lembo era raccolto sull'avambraccio destro, donde poi penzolava; infatti una porzione della stoffa si vede ancora avvolgere la regione cubitale, il rimanente è scomparso insieme coll'avambraccio al quale aderiva.

Purtroppo la statua non ci è giunta completa, essendo priva non solo dell'avambraccio destro che era proteso con il plettro o la patera in mano (cfr. appresso figg. 5, 21, 22, 25), ma anche della cetra e di tutto il braccio sinistro che la sosteneva.

e molta della parte dei piedi che sporgon fuori della veste. Tutte queste membra, e così anche la testa, furono lavorate in pezzi di marmo separati, per essere poi inseriti in buchi ed incastri appositi, ben visibili nelle nostre figure; e dovevano essere perdute già prima della rovina completa del tempio, poichè di esse non si rinvenne alcun frammento, laddove la testa fu ritrovata a poca distanza dal tronco.[1] Questa pure è non poco deformata da fratture nel naso e nelle labbra; e vuote sono ora le occhiaie prima occupate da bulbi e pupille di materie diverse, che rilucendo davano certamente al marmo una parvenza maggiore di vita, com'è nell'altra statua di Apollo riprodotta qui appresso alla fig. 5. Inoltre sono scheggiati i capelli in basso presso gli omeri e più ancora la clavicola, la quale termina con un margine regolare che s'incastra in un cavo praticato nel busto, visibile chiaramente nella fig. 2.

La statua che, a mio giudizio, è tutta quanta di marmo pario, è colossale, raggiungendo nell'altezza totale m. 2,70 circa. L'altezza del corpo senza la testa misura m. 2,10; della testa insieme con il collo e il margine d'inserzione m. 0,64; della sola faccia dal mento al vertice della fronte m. 0,30.

La fattura è mediocre; le pieghe dell'abito sono lavorate con rigidezza e con scarsa modellatura e non manca persino qualche sbaglio, per esempio la piega che doveva pendere verticalmente dal ginocchio sinistro ha ricevuto invece una direzione obliqua non naturale. Nella parte posteriore, che è piatta perchè manifestamente doveva la statua ergersi davanti a un muro, il panneggiamento è reso in modo sommario e quasi come in un altorilievo. Meglio eseguita è la testa, almeno nella faccia che non è priva di morbidezza e di animazione; ma anche qui le ondulazioni dei capelli sono scolpite in modo sommario tanto nella parte che incornicia la fronte quanto nelle grosse ciocche fluenti ai lati del collo, ed anzi il resto, che discende in massa abbondante sul dorso e non era visibile, è appena sbozzato. Qui deve notarsi ancora un particolare; sul vertice del capo è un grosso buco rettangolare che nell'interno si restringe a mo' di cuneo (apertura m. 0,080 × 0,035; profondità m. 0,060). Anche nell'Apollo Barberini, di cui diremo fra poco, esiste nello stesso punto un grosso buco fatto al trapano, perciò tondo, che il Furtwängler suppose abbia servito per fissarvi un *meniskos*. Lo stesso si potrebbe supporre per la nostra statua; tuttavia non si capirebbe il perchè di codesto schermo contro gli uccelli, se essa, come si è detto, era collocata nell'interno del pronao, il quale, si badi bene, era tutto chiuso e non aveva altra apertura fuorchè la porta. È pertanto più logico pensare (anche per la forma oblunga del buco e per essere stato lasciato attorno ad esso un

[1] Ben s'intende che deve escludersi il pezzo di [illegible] penso potesse forse appartenere a questa statua, da lui [illegible] corto (?) colossale con grappolo d'uva che Halbherr [illegible] non spiegata.

rialzo del marmo, manifestamente a scopo di rinforzo, che in questo s'incastrasse uno dei capi di una lunga grappa orizzontale di metallo, invisibile dal basso, che assicurasse al muro retrostante la testa e con essa tutta la statua che è grossa e pesante. Non è impossibile che lo stesso sia stato nella statua Barberini, che parimenti è colossale e piatta dietro e doveva per conseguenza stare ugualmente addossata ad una nicchia od una parete. Oltre a ciò non sembra che si abbiano esempi sicuri di *meniskoi* di epoca non arcaica.

Nonostante la mediocrità della fattura, è chiaro tuttavia che la statua cretese è copia di un eccellente originale dei buoni tempi dell'arte greca. Questo suo carattere spicca agli occhi e per lo stile e per il tipo stesso che ci è rappresentato in codesta scultura e che conosciamo appunto come familiare alla grande arte attica. Le statue a me note di Apollo che possono raggrupparsi con questa sono le seguenti:

a) In Roma, Palazzo dei Conservatori al Campidoglio. È priva della testa, delle braccia e della cetra, che erano aggiunte a parte (fig. 4). Alt. m. 2; lavoro rigido e superficiale;[1]

b) In Monaco, Glyptothek; prima conosciuta col nome di « Musa Barberini ». Testa riportata, di marmo pario; il corpo in marmo pentelico. Restaurato il braccio destro e alcune piccole cose (fig. 5). Alt. m. 2,42; col plinto m. 2,53; lavoro buono ed accurato;[2]

c) In Firenze, Palazzo Corsini sul Lungarno. Frammento; resta solo dai fianchi in giù. Completato per una figura di Cerere (la sola parte antica nella nostra fig. 6). Altezza non riferita; ma la statua era più grande del vero. Lavoro duro, superficie raschiata;[3]

d) In Roma, Palazzo Borghese. Colossale (tavv. VI-VII). Giudicata tuttora per figura di donna. Ma la testa muliebre, relativamente piccola e adattata mediante ritaglio nel cavo del busto, non è sua. Le forme sono molli ma non femminili. Moderni gli avambracci e il lembo sinistro del manto. Buon lavoro nonostante le grandi proporzioni; fine imitazione del tessuto con cordoni orizzontali rilevati negli orli del manto e del peplo e poi sul petto sul ventre sulle coscie e sotto i ginocchi, che limitavano guarnizioni policrome come in una figura dipinta del Louvre. Altezza m. 3,61 senza la testa (omessa anche nelle nostre tavole) e il plinto, che è alto m. 0,10;[4]

[1] C. L. Visconti, *Bull. [illegible] Comun.* XX (1887) p. 330 tavv. XX-XXI, donde la nostra figura.

[2] Furtwaengler, *[illegible]* n. 211 e tav. 32. Idem, *[illegible]* 87 [illegible] fig. 36; Brunn-Bruckmann, *Denkmäler* [illegible] 465; Overbeck, *Kunstmythologie*, IV, Apollon, p. 181 segg. con [illegible] tav. XXI, 30. Visconti, [illegible] e tavv. citt. [illegible] di prospetto e profilo in Arndt-Amelung, *[illegible]nahmen*, nn. 836-7 con testo di A. Flasch.

[3] Arndt-Amelung, *Einzelaufnahmen*, n. 354 [illegible] di [illegible] Amelung, *[illegible]* XX 1900, p. 201 segg. Il marmo [illegible].

[4] Arndt-Amelung, *[illegible] Einzelaufnahmen*, n. 444; Reinach, *Répertoire de la statuaire*, II, p. 305, n. 7; Matz-Duhn, *Ant. Bildw. in Rom*, n. 1374 [illegible] A [illegible] La [illegible] dell'avambraccio sinistro [illegible] come nelle altre statue. [illegible] La figura [illegible] Apollo Citaredo [illegible] Pottier, [illegible] II, tav. VI.

e) In Roma, Museo Vaticano, Sala a croce greca. Testa riattaccata ma appartenente alla statua. Creduta Erato, ma già da E. Q. Visconti riconosciuta per Apollo (tav. VIII, n. 1, e fig. 8). Alt. m. 1,93, col plinto 1,99. Lavoro duro, ma accurato: i capelli sono rifiniti anche sopra e dietro, il panneggiamento è liscio e superficiale, nel manto è ben distinto il vivagno;[1]

f) In Atene, Magazzino del Museo Nazionale. Statuetta acefala (la testa era aggiunta a parte) e priva della mano destra e del braccio sinistro. Alt. m. 1. Lavoro sommario e semplificato;[2]

g) In Atene, ibid. Altra statuetta simile e similmente mutila. Lavoro più rozzo che nella precedente.[3]

Sono sette sculture in marmo che concordano colla nostra così per la concezione e pel disegno in generale come per il vestiario triplice e con rimbocco, che è più propriamente muliebre, sostituito al più usitato chiton semplice;[4] il che deve avere facilitato l'erronea interpretazione di esse come figure femminili. A questa sorte non è sfuggita nemmeno la statua di Gortyna, che ugualmente od anche più che le altre ha delicato il volto e molle il petto, conforme all'ideale plastico dell'uno dei due rappresentanti della giovinezza eternamente florida e rigogliosa, quali erano Bacco ed Apollo.[5] Le prime due concordano con questa medesima anche nella posa delle gambe; delle altre la posa è invertita. Ma sebbene tutte abbiano dei tratti comuni,

[1] *Museo Pio-Clement.*, I, tav. XXII, p. 200; CLARAC, tav. 520, n. 1068; OVERBECK, op. cit., tav. XX, n. 31. Le nuove riproduzioni qui nella tav. VIII, n. 1, e fig. 8 da fotografie eseguite col permesso della Direzione dei Musei Pontificii. La testa, come io ho verificato, appartiene certamente alla statua, sebbene sia stata regolarmente ritagliata nel collo e riadattata mediante una fetta di marmo moderna inserita tra esso e l'orlo dell'abito; testa e statua sono dello stesso marmo lunense con sfumature turchinicce, ed uguale è la corrosione e la fattura dei capelli che scendono e si raccordano perfettamente sul petto e sul dorso mediante piccole tassellature (tre pezzi nelle ciocche a sinistra, uno con l'orlo del manto a destra, ed un altro nella massa dietro) le quali, continuando esattamente le ondulazioni di quelli, confermano anzichè mettano in dubbio la pertinenza. Restaurati inoltre: la punta del naso, quasi tutto il mento, un pezzo del collo a sinistra, una parte delle foglie e delle bacche nella punta anteriore della corona (che nel resto è rimasta corrosa e scheggiata), l'insignificante avambraccio destro con porzione della manica, l'avambraccio sinistro fino al deltoide con la parte annessa del manto e con i corni e un pezzo della cassa della cetra, qualche pezzo nell'orlo del manto, il pollice del piede sinistro. Del resto è ben conservata; ma la superficie sì del volto che del corpo è stata raschiata nella ripulitura. La testa, dal vertice della corona alla scollatura del peplo, è alta m. 0,38; la faccia, dal vertice della fronte al mento, m. 0,18. Numero del Museo 582.

[2] ARNDT-AMELUNG, op. cit., n. 708; REINACH, *Répertoire de la statuaire*, II, p. 785, n. 2; KAVVADIAS, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθν. Μουσείου, n. 230. Ricordata anche da FURTWAENGLER, *Griechische Originalstatuen in Venedig*, p. 313 e *Glyptothek*, p. 192.

[3] ARNDT-AMELUNG, op. cit., n. 709, b.; REINACH, ibid., n. 1. N. del Museo 1637; prima nella collezione della Società Archeologica, forse proveniente dalla collezione Reser (n. 1364 della Società ma senza indicazione del luogo d'origine). Notizie amichevolmente comunicatemi dal direttore V. Stais.

[4] Come nelle pitture di vasi (cfr. OVERBECK, op. cit., pp. 55 e 323), nel noto rilievo di Archelao e nella somigliante statua frammentaria di Santorino (CLARAC, tav. 498 E, n. 968 A). Le due statue di Berlino (*Beschreibung d. ant. Skulpturen*, n. 49) e di Napoli (CLARAC, tav. 517, n. 1058 « Terpsichore ») che l'Overbeck, p. 181 seg., ha raggruppato con quest'ultima e con le nostre *b* ed *c*, sono bensì affini a queste, ma differenziano per la mancanza dell'apoptygma e perciò sono state lasciate da parte.

[5] Come invece si dispongano le pieghe del medesimo abito sopra un seno muliebre si può bene vedere nelle nostre figg. 13 e 14.

tuttavia si notano in esse delle differenze tali da obbligarci a riportarle almeno a quattro originali diversi. Innanzi tutto si devono nettamente distinguere fra loro le prime due statue, sebbene C. L. Visconti e Furtwängler[1] abbiano giudicato che anche la prima della nostra serie sia effettivamente una ripetizione dello stesso originale che è rappresentato dalla seconda; ma tale giudizio non mi sembra giusto e credo che abbia ragione l'Amelung, il quale la stimò più antica.[2]

Fig. 4. [illegible]

E credo che l'Amelung abbia ragione contro lo stesso Furtwängler anche nel giudizio sull'Apollo Barberini, che questi vuole collegare strettamente colla scuola di Fidia insieme con la Cerere della Rotonda del Vaticano, l'Afrodite del palazzo Valentini e l'Athena del cortile del palazzo dei Conservatori, e pensa anzi potersi attribuire ad Agoracrito. Nel panneggiamento dell'Apollo si trova un fare che non è più quello che si vede in quest'altre statue, esso è molto più progredito e raffinato come poteva essere soltanto più tardi, cioè nei primi tempi del IV secolo; ed a questi tempi si deve scendere necessariamente se si ammetta col Furtwängler e coi più (ma vi fu chi ne dubitò) che la testa veramente appartenga alla statua medesima.[3]

[1] Nei luoghi citati alla p. 21, note 1 e 2.

[2] *Einzel-Aufnahmen*, n. 1160; *Röm. Mitt.*, XVI, 1901, p. 29, nota 1, e [illegible] detta da lui «das ältere Werk der sog. Barberinischen Muse» che egli riporta al principio del [illegible].

[3] Sembra certa la pertinenza della testa [illegible] C. WERNICKE (in PAULY-WISSOWA, [illegible] II [illegible]) [illegible]

Fig. [illegible] Statua di Apollo. Monaco di Baviera. Glyptothek (da fotografia).

Quella relativa dolcezza e morbidezza, che si trova già nella sua faccia dall'ovale assai allungato, e specialmente quel fiocco troppo femmineo di capelli sul vertice

[illegible] di Apollo. Firenze, Palazzo Corsini [illegible]

della fronte, pel quale il Furtwängler cerca invano analogie tanto antiche ed il quale è più atto ad accrescere la grazia che la maestà del dio,[1] danno a codesta testa un

[1] L'esempio, [illegible] I) [illegible] (*Jahreshefte d.* [illegible] *Inst.*, I, 1898, [illegible]

carattere ormai troppo distante dalla usitata severità dell'arte fidiaca, meglio, io credo, definito dal Flasch quando ravvicinava questa figura all'arte di Scòpa.[1] Se ciò poteva sembrare troppo ardito alcuni anni fa, non lo è più oggi dopo la scoperta della bella testa muliebre di Tegea, che lo stesso Furtwängler non esita a congiungere col tronco dell'Atalanta di uno dei frontoni del tempio[2] e che col bell'ovale attico e colla calma serena del suo viso ci rivela un nuovo aspetto dell'arte di Scòpa, che parve finora monocorde e ristretta a quella espressione passionale, che è tipica sì ma motivata nelle teste virili, piuttosto tondeggianti, che si rinvennero in quello stesso sito.

D'altra parte la statua capitolina mostra, nel confronto coll'Apollo Barberini, tali differenze, in parte notate dallo stesso Furtwängler, che non sembrami possibile spiegarle come mere variazioni di un copista infedele. Le forme del petto e dei fianchi più ampie e robuste sì che la figura sembri un po' tozza, le ciocche dei capelli più convenzionalmente spiraliformi sugli omeri, la duplice veste con maniche invece dell'unico peplo aperto,[3] il suo panneggiamento più semplice con pieghe rade e profonde senza i due sboffi ai lati della cintura e senza quel caratteristico groppo sul mezzo di essa, il motivo inalterato della piega verticale sotto il ginocchio piegato invece della stoffa aderente alla gamba, ed infine l'ondeggiamento delle pieghe come mosse dal vento nell'orlo del manto, sono tali e tanti particolari che, mentre discostano questa statua dall'Apollo Barberini, l'avvicinano invece assai di più all'arte di chi scolpì l'Athena Parthenos e l'Athena Medici. Ciò io credo che sussista anche per chi col Furtwängler voglia assolutamente riconoscere come un'aggiunta del copista quello svolazzare del manto, nonostante che l'Amelung ce l'abbia additato come una maniera penetrata per influenze forestiere nella scuola di Fidia.[4]

Una maggiore affinità coll'Apollo Barberini mostrano le altre sculture, *c-g*, della serie indicata. Esse possono dirsi variazioni del medesimo tema; la differenza sta principalmente nell'inversione della posa delle gambe e nella maggiore libertà e varietà del pieghеggiare, che tuttavia non ci è dato di apprezzare abbastanza dalla esecuzione o mediocre o scadente di quasi tutte codeste copie. Primamente la mezza statua Corsini, *c*, ci apparisce come un felice perfezionamento del tipo e delle forme di già concretate nella statua predetta. Si direbbe che l'artista abbia semplicemente voluto rifare questa stessa in uno stile più progredito. L'abito è lo stesso, ed anche qui vedesi la stoffa accostarsi alla gamba mossa, e non manca nemmeno quel caratte-

[1] Loc. citato sopra p. 21, nota 2. Anche lo STUDNICZKA (*Röm. Mitth.*, 1888, p. 290) la disse « skopasisch », forse pensando di riferirla alla statua del tempio nel Palatino (ma cfr. appresso, p. 27).

[2] *Zu den tegeatischen Skulpturen des Skopas*, in *Sitzungsber. d. phil.-hist. Klasse d. bayr. Akad. d. Wissenschaften*, 1906, fasc. III, p. 383 seg. La stessa opinione fu espressa da E. A. GARDNER, *Journal of Hell. Studies* XXVI, p. 169 seg. Si oppone ARVANITOPULLOS, Ἐφημ. ἀρχ., 1906, p. 37 seg., il quale vorrebbe, sembrami con poca ragione, vedere Afrodite effigiata in quella testa. Questa e il torso editi da G. MENDEL, *Bull. corr. hell.*, XXV, 1901, tavv. IV-VI.

[3] Così la statua di Monaco, secondo la descrizione di Furtwängler che non fa alcun cenno di sottana.

[4] *Röm. Mitth.*, XVI, 1901, p. 29.

nel vestimento che è duro e liscio. Esse concordano per la posa delle gambe e la disposizione del peplo, sia nella parte che avvolge quelle, sia nella superiore che è stretta dal cingolo, non ai fianchi come nelle precedenti, ma a mezzo il petto secondo la moda più recente. Un gusto meno antico si rivela anche nella ricerca di maggiore effetto, nonostante la semplicità del peplo, per mezzo del mantello, che qui non è raccolto ed a piombo, ma è più lungo e più ricco gonfiandosi in basso come due ali e dando così alla figura un contorno pressochè piramidale e un'apparenza di gloria. Nuova è poi in *c* la deviazione della faccia dall'asse del perfetto prospetto con lo sguardo rivolto da un lato e quasi vagante, come nelle sculture di Prassitele. Non credo infatti essere soltanto un'illusione se le fattezze l'espressione e la pettinatura di questa bella testa, più femminea che virile, mi ricordano le sembianze della Cnidia (la copia della quale per un caso si trova proprio a riscontro di questa nello stesso Museo) e se del pari le morbide forme del petto e lo stile del vestimento, di cui dirò più oltre, richiamano alla mente l'arte del grande scultore ateniese. Per un agevole confronto presento qui insieme le vedute della testa di Apollo e di una inedita dell'Afrodite Cnidia posta sopra una statua di Hera con l'aggiunta arbitraria di un diadema moderno, [1] che tuttavia si presta in questo caso a paragonare l'effetto da esso prodotto con quello della corona nell'altra testa (figg. 8 e 9).

Non è facile decidere se ciò risulti da copia di un'opera originale di lui stesso, oppure soltanto da influenza dell'arte sua; è certo, in ogni caso, che in questa statua, già meritamente, sebbene troppo, lodata dal Winckelmann [2] ed ora negletta, abbiamo un'opera assai pregevole della nuova scuola attica. L'iscrizione dedicatoria in lettere del IV secolo a. C., incisa nella base della statuetta *f*, conferma la cronologia della scultura. [3] È notevole il fatto che questa statuetta, che è la più somigliante alla statua del Vaticano, proviene dal santuario dell'isoletta Aigilia (ora Cerigotto); e potrebbe quindi darsi che essa riproduca il simulacro stesso di Apollo Aigileus cui fu appunto dedicata. Ma se anche è così, è ben probabile che quell'isoletta meschina ed inospite avesse, piuttosto che un originale proprio, una copia di un'opera esistente altrove di uno scultore attico; e d'altra parte, poichè si offrivano anche tipi diversi dall'immagine del culto, non è escluso il caso che i due donatori della statuetta, uno dei quali era ateniese, abbiano offerta la copia di una statua insigne esistente in Atene stessa. Che una tale statua ivi fosse veramente ci è dato argomentare, se non dall'altra statuetta *g*, esistente in Atene, da alcune monete ateniesi

[1] *Museo Pio-Clem.*, II, tav. XX, p. 172 e seg.; CLARAC, op. cit., tav. 414, n. 725.

[2] *Monumenti inediti*, I, p. LI del Trattato preliminare: « sembra (la sua testa) il più vivo ritratto della grazia, e di quella che ne innamora e ne incanta ».

[3] L'iscrizione, sulla base di tufo, è la seguente: Ἀριστομένης Ἀριστομήδους | Θετταλὸς ἐκ Φερῶν | Νίκων Κηφισοδώρο[υ] Ἀθηναῖος | Ἀπόλλωνι Αἰγιλεῖ [ἀ]νέθηκαν. Cfr. Ἀρχ. Δελτίον, 1889, p. 233, nn. 42-43 e p. 240 (V. Stais).

riproducenti appunto questo tipo di Apollo. [1] E qui sorge spontaneo e prima di ogni altro il pensiero che l'originale delle tre sculture possa essere proprio la statua di Apollo Pythios presso il tempio di Zeus Olimpico, che è ricordata da Pausania, il quale tuttavia nulla ci dice nè dell'età nè dell'autore. [2] Tale ipotesi potrebbe avere anche un appoggio in una opinione recentemente espressa intorno ai così detti rilievi coragici di stile arcaizzante, [3] se appunto fosse vero che il tempio ivi rappresentato sia quello di Zeus in Atene; [4] giacchè la figura di Apollo che lì si ritrova con Latona ed Artemis ha molti punti di somiglianza col nostro per la forma del peplo e del manto ampio ed aperto; ma nè sicura è quella spiegazione, nè intera è la concordanza con la figura di Apollo, che nella chioma rialzata e nei particolari dello stile imita moda e forme arcaiche, sicchè è difficile distinguere ciò che in quelli è derivato dall'arcaismo puro da ciò che spetta veramente al secolo IV. Non debbo tuttavia tacere che nella figura di Nike, che versa la bevanda nella coppa presentatale da Apollo, volle alcuno rintracciare alcunchè della grazia e dello spirito di Prassitele. [5]

Ora poi con questo gruppo, vorrei dire famiglia di statue, elaborate e perfezionate nel ciclo della grande arte del V e del IV secolo a. C., e più intimamente con le tre ultime, *e-f-g*, si unisce anche la nostra statua di Gortyna, e non senza vantaggio; poichè essa ci rappresenta una nuova elaborazione del medesimo tipo apollineo eseguita parimenti nello stile del grande artista ateniese. Essa ha poi il pregio di essere l'unica, tra le statue sorelle, della quale nessuno potrebbe mettere in dubbio la pertinenza della testa alla statua; il che ci permette di apprezzarne tutte le qualità stilistiche. Primieramente vi troviamo, ancor più precisa e caratteristica, quella maniera di panneggiare che abbiamo già notata, senza insistervi, nella statua del Vaticano e nelle due somiglianti. [6] In confronto colle altre tre statue *b-c-d* si vede qui una maggiore semplicità e sobrietà di pieghеggiare che parrebbe quasi un ritorno allo schematismo proprio della statua Capitolina, *a*, se non fosse più verisimile

[1] IMHOOF-BLUMER e P. GARDNER, *Numismatic Commentary on Pausanias*, p. 145, tav. CC, XX-XXI.

[2] Paus. I, 19, 1.

[3] Vedi per esempio CLARAC, tav. 120, n. 39; tavola 122, nn. 38, 40, 41. BAUMEISTER, *Denkmäler*, fig. 103. Cfr. STEPHANI, *Compte-rendu de la Commission archéol. de Saint-Petersbourg*, 1873, p. 218 segg., e OVERBECK, *Kunstmythol.*, p. 259 seg.

[4] Così STUDNICZKA, *Jahrbuch d. Inst.*, XXI, 1906, p. 77 e segg.; ma egli stesso ib., XXII, 1907, p. 6 e seg. ha dovuto riconoscere le difficoltà ed ammettere che possa essere il tempio di Delfo.

[5] STEPHANI, loc. cit., ne riferiva l'origine all'età augustea, OVERBECK al IV secolo a C. oppure ai tempi ellenistici. REISCH, *Gr. Weihgeschenke*, p. 27, li attribuisce, nell'origine, al IV secolo a. C., ma non esclude che il primo autore abbia utilizzato prototipi anteriori; di opposta opinione è P. HERRMANN, *Arch. Anzeiger*, 1894, p. 26, il quale ivi, fig. 7, pubblica un rilievo simile, ma non arcaizzante bensì nello stile genuino del V secolo uscente, che si dice provenga da Mileto (quivi Apollo è del tipo stesso delle nostre statue). Ma intanto questo stesso suo esempio costringe la cronologia a fare un passo più indietro.

[6] I particolari del panneggiamento si vedono meglio nella fig. 2.

il ravvisarvi una continuazione non mai interrotta della tradizione fidiaca.[1] Ma in mezzo a questo apparente arcaismo spunta visibile lo stil nuovo. La metà inferiore

Fig. [illegible]. Testa dell' Eirene (dal gesso).

del chiton piomba a terra facendo tre fasci di pieghe, uno tra le gambe gli altri due ai lati di queste, e ognuno di essi è accentuato da solchi profondi che coi loro scuri

[1] Vedi P. DUCATI, *Sull' Irene e Pluto di Cefisodoto*, in *Revue archéologique*, 1906, I, p. 111 seg.; AMELUNG, *Basis des Praxiteles aus Mantinea*, p. 21 segg., e anche *Röm. Mitth.*, XV, 1900, p. 200, nota 2. È nota l'ipotesi del Furtwängler che la semplicità e naturalezza fidiaca sarebbe stata abbandonata al tempo della guerra del Peloponneso (un esempio dello stile di questo tempo sarebbe appunto l'Apollo Barberini) e poi sarebbe stata ripresa nel IV secolo nella Eirene di Cefisodoto. cfr. *Griechische Originalstatuen in Venedig*, pag. 306; *Beschreibung der Glyptothek*, n. 211 e n. 219.

assai sensibili dànno maggiore risalto a quella parte della stoffa che sta più in luce avvolgendo le gambe. E queste sotto di essa si modellano, non solo la sinistra che

Fig. 12. Testa della Eirene (dal gesso).

è mossa, il contorno della quale si disegna nettamente tra i due profondi occhi di pieghe prossime alla piegatura, ma un poco anche la destra tranquilla mediante l'interruzione e il vario corso di pieghe sopra e sotto il ginocchio. È una maniera di panneggiare che coi suoi forti contrasti di ombra e di luce dà alle membra della figura un risalto maggiore che nel panneggiamento delle statue del V secolo; l'antico è più unito e più seguace della tonda o quadrata costruzione statuaria, quest'altro

invece tiene più dell'altorilievo, e l'ampio e lungo manto, facendo da sfondo alla figura, destinata alla sola contemplazione di faccia, ne accresce l'effetto.

Questa stessa maniera si riscontra infatti in due gruppi di rilievi cospicui e ben determinati del IV secolo, cioè nella base prassitelica di Mantinea e nei tronchi delle *columnae caelatae* di Efeso che ci fanno necessariamente pensare a Scòpa ed ai suoi collaboratori: in quella ci attira particolarmente la Musa di mezzo che tiene la mano destra appoggiata al fianco, [1] in questi si segnalano tanto la donna stante in uno dei frammenti più danneggiati, [2] quanto, e più specialmente, l'altra che segue Hermes nel frammento più generalmente conosciuto. [3] Ma vi è già nella statuaria un caso precedente rappresentato da un'opera insigne, la Eirene di Cefisodoto (figg. 10-12), che segna il passaggio dal vecchio al nuovo stile e che pel nostro caso offre analogie anche nella disposizione del manto; [4] e tra gli altri esempi meno antichi possiamo ricordare principalmente una statua muliebre di Alicarnasso, nella quale gli scuri del panneggiamento sono anche più forti, forse troppo. [5] La nostra statua invece tiene il mezzo tra la Eirene e questa seconda scultura, accostandosi piuttosto alle figure dei rilievi predetti. Le sue somiglianze con questi, in particolare colla Base di Mantinea, si manifestano anche nella disposizione dell'apoptygma che presenta quel piegheggiare più semplice e più naturale che è loro proprio; lo si confronti specialmente coll'himation della Musa sopra ricordata e colla corta tunica dello Scita, e se ne vedrà la comunanza di scuola.

Ancor più completo e stringente è il riscontro che si trova in una statua di Artemis della prima metà del IV secolo, della quale il miglior esemplare si conserva nel Museo Vaticano [6] (fig. 13), e poi in un'altra, parimenti di Artemis, che è a Venezia

[1] Fougères, *Bull. corr. hell.*, XII, 1888, tav. I-III e p. 105 segg.; Amelung, *Die Basis des Praxiteles* con tavole; Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, n. 468.

[2] *Röm. Mitth.*, XV, 190[?], p. 200, fig. 1; cfr. A. H. Smith, *Catal. of Greek Sculpture in the British Museum*, II, n. 1213; Wood, *Discoveries at Ephesus*, tavola davanti alla p. 246.

[3] Smith, op. cit. n. 1206; Winter, *Kunstgeschichte in Bildern*, tav. LVI, n. 5, ed ora meglio riprodotta dal Studniczka, *Kalamis*, in *Abhandl. d. sächs. Gesellschaft*, XXV, 4, p. 35, fig. 9.

[4] Le nostre figg. 10-12, per consenso del direttore prof. F. Loewy, sono tratte dai calchi esistenti nel Museo di gessi in Roma insieme con quello della statua di Cherchel (Gauckler, *Musée de Cherchel*, tav. V, p. 102; Reinach, *Répert.*, II, p. 644, n. 3) e con altro materiale già da lui raccolto per uno studio sulla cronologia della Eirene finora esposto solo in una conferenza (cfr. la sua opera *Die Naturwiedergabe* ecc., p. 35, nota 5, del quale materiale si è intanto servito con risultati un po' divergenti, anche il Ducati, op. cit.). La data del 403 a. C., riammessa da questo, sembrami la più vicina al giusto, e affatto inaccettabile la più recente di Brunn e Furtwängler. Osservo poi che secondo Furtwängler la stoffa pendente di dietro alla Eirene che all'Apollo (*Beschr. d. Glyptothek*, nn. 211 e 219) non è che un ricasco del peplo come quello davanti ma più lungo, il che è impossibile; che sia un manto affibbiato sulle spalle è ben chiaro, oltre che dalla osservazione delle statue stesse, da tutti i confronti da me citati.

[5] *Musée du Louvre, Catal. sommaire des marbres ant.*, n. 2838 con figura; Michon, *Bull. corr. hell.*, XVII, 1893, tav. XVI, p. 410 segg.

[6] Amelung, *Sculpturen d. Vatic. Museums*, I, n. 38; Helbig, *Führer*², I, n. 20 e p. 500; Furtwaengler, *Gr. Originalstatuen*, p. 314 (prima nel Braccio Nuovo, ora nella Galleria dei candelabri). Cfr. anche la statuetta in Clarac, op. cit., tav. 317, n. 1054, e Froehner, *Notice du Louvre*, n. 387 (molto restaurata; replica?)

e rappresenta un perfezionamento del medesimo tipo eseguito nello stile prassitelico più progredito.[1] Nel loro panneggiamento, specialmente in quello più sobrio della prima, noi ritroviamo una corrispondenza quasi esatta non soltanto per la parte inferiore della veste, ma anche per l'apoptygma. Vi è infatti, come nell'Apollo di Gortyna ed anche nell'Apollo *c* del Vaticano, la stessa linea ondulata dell'orlo determinata dai cannelli delle pieghe, la stessa movenza serpeggiante della falda che scorre lungo il fianco destro, ed inoltre quei due grossi sboffi caratteristici collegati colle spalle per mezzo di pieghe diritte che si rastremano in su gradatamente.

Fig. [illegible] Museo Vaticano [illegible]

Quest'ultimo motivo, se è già accennato, non si vede tuttavia ancora così sviluppato nell'Apollo di Scòpa e ci rappresenta anch'esso un saggio di quella bravura nel rendere la morbidezza della stoffa che ammiriamo nella clamide dell'Hermes di Prassitele; invero cogli sgonfi che formansi nell'alto di questa noi possiamo bene paragonare gli sgonfi aggettanti nella statua di Gortyna e nelle affini. Fra queste sono anche l'Artemis detta di Dresda, una statua di Athena in Woburn,[2] una statuetta della stessa dea da Epidauro,[3] e segnatamente una bella statua, anche questa di Athena, esistente nel Magazzino Archeologico Comunale in Roma, che si pubblica

[1] FURTWAENGLER [illegible] VII [illegible]

[2] FURTWAENGLER *Meisterw.* [illegible] 13[illegible] [illegible] XII [illegible]

Fig. 14
Athena. Statua del Magazzino Archeologico Comunale di Roma.
(Fotografia Mariani).

ora contemporaneamente dal Mariani e che si vede riprodotta pure nella nostra fig. 14 da una sua fotografia amichevolmente concessa.[1]

E qui non posso dimenticare due altre sculture, cioè una Demeter di Venezia[2] e il frammento di un gruppo in Atene, rappresentante forse anche questo una Demeter con Plutos,[3] le quali fanno al nostro proposito non solo per lo stile generale del panneggiamento, ma più particolarmente per il leggiadro motivo del lembo del manto che ivi pende rigettato sopra uno degli avambracci. Questo motivo, che ora riappare nell'Apollo di Gortyna, è una novità nella serie delle statue simili di Apollo Citaredo, e lo vediamo ripetersi altresì nella statua ora ricordata e tanto affine di Athena, se si completi, come propone il Mariani, a similitudine di una corrispondente figura della medesima dea espressa in un bassorilievo attico.[4] Quelle due sculture stanno molto vicine alla Eirene di Cefisodoto e segnano pertanto, insieme con questa, il principio di quel bello stile, che si svolse e perfezionò principalmente nelle opere di Scòpa e di Prassitele, e del quale nuovi saggi visibili e cospicui sono appunto queste due nuove statue di Apollo e di Athena.

[1] *Bull. Arch. Comun.*, 1907, p. 3 segg., tavv. I-V.

[2] FURTWAENGLER, *Originalstatuen*, tav. V, p. 303 segg.

[3] LE BAS-REINACH, *Voyage en Grèce*, *Mon. fig.*, tav. XXI, 1. ARNDT-AMELUNG, *Einzel-Aufnahmen*, n. 707; REINACH, *Répertoire*, II, p. 254, n. 6.

[4] BRUNN-BRUCKMANN, *Denkmäler griechischer und römischer Skulptur*, n. 533, 1.

Dopo ciò sembra giustificata la domanda se ad alcuno dei grandi maestri di codesto stile possano attribuirsi gli originali di esse. Ecco di nuovo una di quelle domande che ognuno si propone ogniqualvolta gli capiti una nuova opera che esca dall'ordinario, e alla quale si dà volentieri una risposta affermativa, indulgendo all'amore del proprio argomento ed alla soddisfazione di mettere un grande nome sotto un'opera anonima. Vero è che di questo metodo si è fatto e si fa sempre grande abuso nella storia dell'arte, dimenticandosi ordinariamente che accanto agli astri maggiori furono anche molti minori che pure cooperarono, sebbene in diversa misura, all'incremento dell'arte, e che questo, particolarmente in Grecia, fu sì lento e graduale che talvolta ben poco è il nuovo che un artista, anche insigne, ha aggiunto ad uno stesso tema già trattato da altri o più vecchi o contemporanei. Questa considerazione ci consiglia di essere molto cauti nell'attribuire un'opera a questo od a quell'artista, e di contentarci, per regola, d'indicarne il tempo e lo stile in generale. Così il Mariani, pur credendo di aver ritrovato nella statua predetta una replica dell'Athena Σώτειρα del Pireo, stima prudente il non insistere nella ipotesi, offertasi alla sua mente, che essa sia opera di Cefisodoto.[1] Anche io mi fermerei qui, se indizi particolari non m'invitassero ad una determinazione più precisa della statua di Gortyna. Quando siavi buon fondamento di verisimiglianza è lecita almeno una congettura. La nostra statua ha, se non m'inganno, tutti i numeri per essere riguardata come copia di un originale di Prassitele.

Le considerazioni che abbiamo già fatte sullo stile del vestimento parlano bene in favore di questa ipotesi. Se poi si consideri che codesto stile ricorre nelle figure di un bassorilievo scolpito sopra un trattato dell'anno 362 a. C.,[2] e che pertanto erasi già precedentemente perfezionato e popolarizzato, diverranno più significative le concordanze che vi abbiamo già trovate tanto con la Base di Mantinea quanto con la Eirene di Cefisodoto. Ma nella Base di Mantinea vi è qualcosa di più, che sinora a bello studio ho lasciato da parte, perchè alle comparazioni del panneggiamento men bene si prestava delle figure stanti, ma che ora riprende i proprii diritti; vale a dire vi è una figura dello stesso Apollo, della quale spiccano evidenti le somiglianze colla nostra statua (fig. 15). Si può dire in un sol motto che, se la figura del rilievo si levasse in piedi, noi vedremmo quasi una ripetizione della statua stessa.

[1] Non nascondo la mia impressione che [illegible] BRUCKMANN n. 533 [illegible] un carattere più recente e più affine a quello della [illegible] Athena [illegible] statua cretese.

[2] *Arch. Zeitung* 1877 tav. XV [illegible] p. 171; BRUNN [illegible].

È di nuovo Apollo colla sua cetra e nello stesso vestimento triplice e grandioso, nel quale non mancano nè le maniche nè lo scollo aperto ad angolo e nemmeno i due caratteristici sboffi di che abbiamo sopra parlato, salvo che sono tenuti nello stile più sobrio del rilievo;[1] e forse anche quel modo di afferrare un lembo del manto, che qui sembra un mezzo un po' ricercato di disimpegno, è in qualche rapporto col motivo più naturale del medesimo lembo ravvolto all'avambraccio della statua; motivo più volte ricorrente nelle Muse della Base. Calmo e solenne come una statua, il busto diritto e rigido, la testa eretta ed immobile, la chioma fluente in massa sul dorso e in doppia lista sul petto, Apollo, il dio della musica, consapevole del proprio valore e della propria vittoria, tiene fisso lo sguardo sul rivale temerario. Fu già osservato con ragione che codesta figura tiene ancora del carattere severo dell'arte precedente, e che la sua testa nulla ancora presenta di quei tratti caratteristici che sono proprii delle rappresentazioni di Apollo concepite più tardi da Prassitele. La testa della statua cretese è un riscontro ed una conferma (v. tav. V e fig. 3). Se si paragona con quella del rilievo, e propriamente nello stesso scorcio di questa (cfr. fig. 3), mi sembra che non possano disconoscersi le loro somiglianze non solo nell'acconciatura della chioma, ma anche nel contorno e nei lineamenti del volto, nonostante i guasti sofferti dall'una e dall'altra e nonostante l'esecuzione un po' sommaria di ambedue.

Tratti comuni sono il cranio tondeggiante combinato con un bel volto ovale, le gote piene anzichenò, la mascella un po' diritta con mento breve e delicato, la bocca piccola e socchiusa col labbro inferiore leggermente rovesciato, il taglio dell'occhio piuttosto acuto e sfuggente verso le tempie, infine la fronte triangolare ombreggiata dai capelli copiosi, che si gonfiano intorno ad essa quasi a foggia di ghirlanda coprendo a metà gli orecchi, mentre il resto, contenuto da un nastro, aderisce semplicemente all'occipite e poi sfugge in basso. Questa caratteristica ghirlanda di capelli, a folta massa spartita nel mezzo e suddivisa in gruppi di ciocche pettinate indietro, spicca meglio, perchè tutta conservata, nella testa di Gortyna: ma invece in questa non è espresso il nastro, che non poteva vedersi dal basso, ma soltanto la massa e, oltre questa, un incavo continuo, nel quale dovette adattarsi una corona di lauro, che qui sarà stata metallica, laddove nel rilievo (dove parimente non doveva mancare) sarà stata espressa con colori, come le corde della cetra.[2] Siffatta acconciatura sembra corrispondere ad una moda favorita, per le teste apollinee, dai grandi artisti del IV secolo a. C., poichè la ritroviamo chia-

[1] Le maniche giungono fino ai polsi ed è ben probabile che così fossero tanto nella statua di Gortyna come nelle simili *e*, *f*, *g*. In tutte tre ciò che resta delle braccia è coperto dalle maniche.

[2] Nella tav. XXVII n. 10 di MUELLER-WIESELER, *Denkmaler*[4] si vede disegnata porzione della corona, non so se a causa di tracce visibili. Si confronti la testa di Apollo nella nostra fig. 8.

ramente indicata anche nelle monete rappresentanti le statue dell'Apollo Smintheus e dell'Apollo Palatinus di Scòpa e in quelle dell'Apollo Daphneus di Briassi [1] (v. fig. 22, n. 9).

Ben si comprende come quella bella corona di capelli fosse volentieri accettata anche da Prassitele, dacchè essa ben si accordava negli effetti, come è nel nostro caso, colla sua tendenza ad ingrandire ed allungare in su i volti e a dare insieme un bel risalto alla carnagione liscia e gentile. Perciò la vediamo ricomparire più o meno completa e variata anche in altre teste o lavorate da lui o comunque connesse con l'arte sua, quali il Satiro appoggiato al tronco d'albero, il Bacco barbato (così detto Sardanapalo), l'Afrodite di Lord Leconfield e, a maggiore distanza, anche l'Apollo Citaredo e le Muse che stanno nella Sala che da esse ha il nome nel Museo Vaticano, in cui è ben visibile a' miei occhi la figliazione dai tipi artistici del grande maestro ateniese (v. tav. VIII, 2). [2] La sua influenza anche su questo particolare apparisce altresì in alcuni rilievi attici del IV secolo; basta ricordare, per esempio, la bella Portatrice d'acqua nella stela tuttora eretta sulla Via dei sepolcri in Atene. [3]

Tutta questa disposizione dei capelli arrotolati attorno alla fronte, e poi scorrenti dietro e davanti alle spalle, non è altro che la continuazione di una moda arcaica rappresentataci, per esempio, dalla testa dell'Apollo Pitti, notevole già per l'attica dolcezza dell'espressione, nonostante la severità dello stile. [4] Della sua traduzione in uno stile più libero un saggio precedente a questo di Gortyna si ritrova nella Eirene di Cefisodoto (figg. 10-12), nella quale la chioma è similmente acconciata, con questa differenza, che qui per l'accurata esecuzione la massa arrotolata è più chia-

[1] Apollo Smintheus OVERBECK, *Sitzungsber. d. sächs. Gesellsch. d. Wiss.*, XXXVIII, 1886, p. 13 segg., tav. III, 1-9, monete di Alexandria Troas, IDEM, *Kunstmythologie*, III, p. 91 seg., tav. d. monete, V, 25-33; A. Palatinus, ibid., rispettivamente tav. I, 1-12 e tav. d. monete, V, 42-45 (cfr. COHEN, *Médailles impér.*, I, p. 84 segg., nn. 143, 162). A. Daphnaeus, ibid., rispettivamente tav. I, 13-15 e tav. d. mon., V, 37-41. Non vi è ragione di dubitare con l'Overbeck che la testa isolata nel diritto delle monete di Alexandria ripeta in maggiore grandezza quella della statua di Scòpa. Cfr. anche tav. d. mon., II, 64-66, 69-70: tipi dell'Asia e di Creta simili ad Alexandria ripetuto ib., n. 68. La stessa acconciatura si distingue, nonostante la piccolezza, nelle monete riproducenti le altre due statue. FURTWÄENGLER, *Masterpieces*, p. 303 (seguito da COLLIGNON, *Sculpture grecque*, II, p. 245, figg. 122 segg.) ravvisa la statua di Scopa in alcune monete con la figura di Apollo col piede appoggiato in alto, cosa impossibile per una statua del culto che Strabone chiama persino ξόανον.

[2] Cfr. AMELUNG, *Basis*, p. 32 segg. Oltre la testa dell'Apollo ivi fig. 18-19, è da paragonarsi alla nostra statua, sia per l'aspetto della testa, sia per il portamento e per l'abito, la Erato nelle sue migliori riproduzioni di Stoccolma, ivi fig. 22, e di Copenaghen, in *Moderner Cicerone*, pag. 290 seg. L'opinione qui espressa dall'Amelung che siano opere della scuola di Prassitele, sembra a me più accettabile dell'altra sua precedente che le attribuiva a Prassitele stesso. Diverso giudizio di HELBIG, *Führer*², I, p. 160 e seg.

[3] BULLE, *Der schone Mensch*, tav. CXLII; CONZE, *Att. Grabreliefs*, tav. CLII. Cfr., oltre la testa, la forma e lo stile del vestimento colla nostra statua e colle Muse di Mantinea.

[4] AMELUNG, *Führer in Florenz*, n. 195; FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, p. 80, e *Masterpieces*, p. 53; la testa separata presso ARNDT-AMELUNG, *Einzel Aufnahmen*, nn. 28, 29, ed ora anche presso STUDNICZKA, *Kalamis*, tav. X, *d*. Cfr. altresì il noto Apollo in bronzo di Pompei, per es. AMELUNG, loc. cit., fig. 38, ecc.

ramente suddivisa, direi quasi articolata, da infossature e ritocchi che la rendono, all'apparenza, più soffice,[1] laddove nell'Apollo le singole ciocche, per colpa del copista, sono poco più che sbozzate. Codesto riscontro con la Eirene ha, nel caso presente, altrettanto valore quanto l'altro precedentemente osservato del panneggiamento, poichè di nuovo vi vediamo l'arte di Prassitele ancora strettamente collegata con l'arte del suo precursore. Nè poi a questo solo si riducono le somiglianze con la testa della Eirene, manifestandosi, se non m'inganno, i segni della parentela anche nella costruzione totale della testa e nella conformazione della fronte degli occhi e della parte inferiore del viso, eccettochè la convessità della fronte è nell'Apollo più sensibile, cioè più prassitelica, che nella Eirene, e le gote sono in questa più rastremate e delicate, in quello un poco più larghe e piane; le quali differenze derivano naturalmente dalla diversità del sesso, del carattere e del momento storico di ciascuna delle due opere.

Nell'una doveva spiccare la tenerezza materna di una dea, nell'altra la dignità seria e imponente di un dio. Ciononostante non manca in questa seconda il sentimento e la grazia prassitelica; anzi i suoi lineamenti, specialmente se osservati di profilo, sono piuttosto femminei e tali da scusare il facile errore di chi, ingannato anche da tutto l'abito e il portamento della statua, la credette imagine di donna. Infatti sul tipo comune e tradizionale è già passato, inevitabilmente sebbene discretamente, l'alito dell'arte nuova, che rinfresca e ingentilisce le forme; e questo noi vediamo tanto nella nostra statua quanto nella figura su ricordata di Apollo della Base di Mantinea ed anche in quella molto affine di Bacco nella Base di un tripode in Atene, che il Benndorf attribuì parimenti a Prassitele, e che in ogni modo ci rappresenta con le prime due opere un medesimo atteggiamento dell'arte.[2]

Ma abbiamo, di più, un tipo più immediatamente precedente, rappresentatoci da una testa di Apollo che ci è conservata soltanto sopra alcune erme. Ai due esemplari che già furono paragonati dall'Amelung con la testa di Apollo del rilievo di Mantinea,[3] debbono ora aggiungersi, con cresciuto vantaggio pei nostri confronti, altri quattro trovati nello Stadio di Atene (uno nella nostra fig. 13), ed inoltre tre copie meno fedeli esistenti in luoghi diversi.[4] Nei quattro esemplari ateniesi la

[1] Apparisce qui sul vertice l'anello o cordone che ferma i capelli come nell'Apollo di Pompei or citato.

[2] *Jahreshefte d. österr. archaeol. Inst.* II, 1899, p. 255, tav. V.

[3] Cfr. *Basis des Praxiteles*, p. 57.

[4] Uno degli esemplari di Atene (a a) fu pubblicato da P. STICOTTI in *Archeografo Triestino*, III serie, II, fasc. II (XXX della raccolta) 1906, p. 8, fig. 2 ... nostra riproduzione dalla stessa fotografia ... [illegible]

testa di Apollo è sempre unita in doppia erma con quella dell' Hermes Propileo di Alcamene;[1] e questa circostanza e il luogo di ritrovamento ci fanno subito pensare che anche l'originale della testa di Apollo sia stato di un celebre artista attico. Vi fu chi ravvicinò questo tipo alla Eirene di Cefisodoto,[2] la quale opinione verrebbe opportunamente ad incontrarsi con le idee da me espresse più sopra.

Fig. 16. Apollo, probabilmente di Alcamene sopra erma bicipite in Atene (Fotografia dell'Istituto Arch. Germanico)

Ma dopo la scoperta della copia pergamena dell' Hermes io credo che il primo che abbia il diritto di essere preso in considerazione sia appunto l'autore dell' Hermes, cioè Alcamene stesso. A me pare innanzi tutto che nello stile nulla vi sia che contrasti con quello che conosciamo di lui e che ci è anche presentato dall' Hermes; in secondo luogo io penso che abbia un certo valore anche un'altra circostanza, per quanto estrinseca. Ad un esemplare dell'erma di Apollo che è nel Museo Lateranense, si vede associata come riscontro, un'erma barbata[3] che nulla impedisce di credere contemporanea della prima e che in pari tempo rassomiglia all' Hermes come fratello a fratello (fig. 17). Non vi manca nemmeno il caratteristico solco sulla fronte, ed uguale è lo stile della barba; variata è soltanto la capigliatura, che ha rinunziato all'arco di arcaici cirri cocleati per foggiarsi a cornice triangolare per mezzo di un' elegante pettinatura assai simile a quella dell'altra testa. Abbiamo dunque ragione di considerarla come una ripresa del tipo dell' Hermes eseguita dallo stesso Alcamene per una rappresentazione di Bacco, credo quella del tempio ateniese, che poi alla sua volta fu feconda.

Apollo. Gli altri esemplari sono: *e*) Museo Capitolino, *Nuova Descrizione*, n. 50, ARNDT-AMELUNG, *Einzel-Aufnahmen*, n. 422-423 (dura e fredda più delle copie di Atene, labbra raschiate e ridotte modernamente); Furtwängler la confronta con la Nemesi di Agoracrito e l'Apollo Barberini, *Statuenkopien*, p. 580; *f*) Museo Laterano, n. 757, BENNDORF-SCHOENE, n. 378 («Ariadne»); *g*) Roma, AMELUNG, *Sculpt. d. Vat. Museums*, I, p. 643, n. 502 tav. LXIX; HELBIG, *Führer*², dove trovo per la prima volta non dubitativamente il nome di Apollo; *h*) Copenaghen, ARNDT, *Glyptothèque Ny-Carlsberg*, tav. LIX seg. (forse da aggiungersi anche la testa ivi tav. LXI); *i*) Inghilterra, presso Hamilton Mc Cormick; vedi *Burlington Fine Arts Club, Exhibition of Greek Art*, tav. X, 10: colossale (altezza della faccia m. 0,23), occhiaie ora vuote. Questa e la copia di Copenaghen hanno espressione più severa delle altre.

[1] ALTMANN, *Athen. Mitth.*, XXIX, 1904, tav. XVIII segg., p. 179 segg. (per gli esemplari ateniesi vedi p. 185); STICOTTI, loc. cit., p. 3 segg.

[2] ARNDT, locc. citt.; Amelung lo attribuisce senz'altro alla fine del V secolo.

[3] BENNDORF-SCHOENE, n. 374 (n. del Museo 752). Altra copia ibid. n. 380 (d. Mus. 761). Cfr. AMELUNG, *Moderner Cicerone*, p. 350, ed anche ARNDT, in *Einzel-Aufnahmen*, n. 422-423.

Fig. 18. Apollo (restaurato come « Minerva Pacifera »).
Statua nel Museo Vaticano.
(Fotografia Savignoni).

afferma che la testa non appartenga alla statua, sebbene alcuno abbia riconosciuto che anch'essa rappresenta Apollo; e poi la statua da alcuni è attribuita al IV secolo, la testa invece al V. Ma le forme sì del volto che del collo sono troppo raddolcite e di già abbastanza infemminite, in confronto con le erme predette, per potere essere di questo piuttosto che del secolo successivo, al quale accennano pure e il taglio degli occhi e la fronte ampia e triangolare, contornata, come in quelle, da un aggetto di capelli ravvolti ad una funicella e suddivisi a onde crescenti, tre per parte. Dietro invece i capelli sono raccolti in un ciuffo sostenuto dalla funicella stessa; variante che corrisponde ad una moda non insolita per Apollo.[1]

Confrontando le fotografie di quelle erme colla testa della statua davanti all'originale, a me parve di scoprire una stretta somiglianza tra i due tipi, sì nel prospetto che nel profilo, e tale da doversi ammettere che questo dipenda da quello; e ciò è di nuovo in contrasto con quanto fu affermato da altri, essere cioè la testa della statua un'opera dei tempi di Fidia.[2] D'altra parte nessun contrasto, sì bene un ottimo accordo col carattere ora descritto della testa

[1] La funicella è fatta di due cordoncini intrecciati e chiaramente distinti.

[2] AMELUNG, *Mod. Cicerone*, p. 267, sebbene vi trovi troppa morbidezza per quei tempi.

riconosco io nel corpo della statua, cui quella si adatta perfettamente ed in cui la grandiosità della costruzione egregiamente si contempera con una certa morbidezza delle forme che si modellano da sotto alla veste. E poi una prova decisiva io stimo di potere addurre mediante il confronto di una gemma di Pompei (fig. 22, n. 6) ov'è rappresentato un busto di Apollo colla cetra, che dalla maniera del taglio si capisce benissimo essere tratto da una statua e propriamente, a mio giudizio, dal prototipo di questa stessa di cui mi occupo. Ognuno può riscontrare nella riproduzione della gemma le somiglianze della testa dal profilo nobile e gentile e le concordanze dell'acconciatura e dell'abito.[1]

È chiaro dunque che questa statua, stupenda nel suo ricco e straordinario panneggiamento e nel suo aspetto grave e benigno insieme, è un'opera dei primordi del IV secolo e, senza dubbio, di un grande artista.[2] Non si può tuttavia metterla, come fece W. Helbig, in una stessa serie colle statue di Apollo lavorate da Briassi e da Scòpa, delle quali ho parlato sopra, e tanto meno pensare che ella possa essere copia dell'una o dell'altra; poichè le monete stesse citate da Helbig ci assicurano che quelle statue appartenevano proprio alla serie che è oggetto speciale di questo studio e che quest'altra statua, il cui profilo discorda da quelli delle monete (cfr. le nostre figg. 22 e 33), ci rappresenta un ben altro tipo. Essa è una riproduzione statuaria e nel tempo stesso un perfezionamento, nel senso dell'arte del secolo IV, di un tipo di Citaredo che ci è noto, oltre che da pitture su vasi,[3] anche da rilievi di tempi più antichi. Il dio indossa il chiton ionico di lino, di cui si vede solo la manica destra abbottonata, il peplo, apparentemente di lana leggiera, aperto lungo il fianco sinistro, coi lembi serpeggianti e con apoptygma e kolpos visibili a destra, e inoltre il manto raddoppiato (δίπλαξ) fermato da una fibula tonda sopra l'omero destro. Così è nell'arcaico rilievo di Thasos,[4] e così anche in un altro di terracotta che può datarsi intorno al 360 a. C.;[5] ma nel primo la δίπλαξ passa sotto l'ascella sinistra secondo la moda arcaica più comune, di cui un esempio statuario è l'Athena Albani;[6] nel secondo invece copre la spalla sinistra alla stessa guisa che nella nostra statua. In questo gruppo entra anche la bella statua arcaizzante del Museo Borghese che ha parimente

[1] La nostra figura è tolta da OVERBECK, op. cit., tav. delle gemme, n. 6, cfr. p. 100. Cornola incisa. La clamide è ugualmente affibbiata da un grosso bottone sulla spalla destra e nella sinistra è la cetra; nella impronta qui riprodotta le parti sono necessariamente invertite. Qui è un *excerptum* analogamente alla bella gemma ivi n. 2.

[2] Solo da FRIEDERICHS-WOLTERS, *Gipsabgüsse*, n. 1528 è attribuita all'epoca ellenistica.

[3] Cfr. per esempio il citaredo in D'HANCARVILLE, *Ant. gr. etr. et rom.*, III, tav. XXXI e DAREMBERG e SAGLIO, *D. d. ant.*, I, p. 1216, fig. 1570; STEPHANI, *Compte-rendu* cit., 1875, tavole tav. V, n. 4 (REINACH, *Rép. d. v.*, I, p. 40 [illegible] 3-5) per l'Apollo [illegible] 1873, pp. 90 e 202 (REINACH, p. 58, n. 1). [illegible] la clamide [illegible] l'ascella [illegible].

[4] V. per esempio PERROT-CHIPIEZ, *Hist.* [illegible] VIII, fig. 153 e OVERBECK, *Kunstmyth.*, Apollon, tav. XX, n. 13.

[5] STACKELBERG, *Gräber d. Hellenen*, tav. LVI; OVERBECK, op. cit., tav. XX, n. 17.

[6] HELBIG, *Führer*, II, n. 824.

Fig. 19 Testa della statua, figura precedente (profilo).

la διπλαξ ma con rimbocco più corto a somiglianza di quello solito nel peplo e con uno dei lembi lunghi ripreso sulle spalle in una foggia assai pittoresca.[1]

Ma più importante è l'analogia con un bel rilievo di Sparta (fig. 21) che anche cronologicamente sta molto vicino alla statua di cui parlo.[2] Vi si vede una donna che versa da bere ad Apollo Citaredo, la cui figura si direbbe quasi una traduzione in rilievo della statua del Vaticano. E tra loro si vede — particolare notevole — l'ὀμφαλός fiancheggiato da due aquile, cioè, come dimostrò il Wolters, la riproduzione della stessa pietra santa e delle due aquile d'oro che stavano nel tempio di Delfo prima che fossero rapite e fuse dai Focesi durante la guerra sacra (356-346 a. C.). Una ripetizione esatta di questo medesimo gruppo si ritrova in testa ad una stela attica frammentata con iscrizione ancora inedita;[3] e ciò ci assi-

[1] HELBIG, *Führer*², n. 967; OVERBECK, op. cit., p. 177, n. 1 e tav. XXI, n. 28; CLARAC, tav. 480, n. 922.

[2] WOLTERS, *Ath. Mitth.*, XII, 1887, p. 378 segg., tav. XII; KARO in DAREMBERG e SAGLIO, *Dictionnaire*, IV, s. v. Omphalos, fig. 5403. La nostra figura da una fotografia del dott. R. Zahn che gentilmente ne autorizzò la riproduzione. Wolters lo attribuisce allo scorcio del V secolo, ma potrebbe essere anche un po' più recente, soltanto non più della metà del IV secolo per la presenza delle aquile che segnano il *terminus ante quem*. Le somiglianze della donna del rilievo con la statua di Afrodite di Epidauro, notate da F. HAUSER (*Röm. Mitt.*, 1902, p. 232) che attribuisce questa a Policleto iunior ed alla fine del V secolo, non ci obbligano a fare il rilievo contemporaneo della statua.

[3] Cfr. WILHELM, *Jahreshefte des oesterr. Inst.*, I, 1898, *Beiblatt*, p. 43. Una fotografia del frammento del rilievo (resta solo la parte inferiore delle figure e l'omphalos) mi fu gentilmente mostrata dal dott. F. Hauser. Simile l'Apollo sul vaso citato, REINACH, *Rép.*, I, p. 60, n. 5;

Fig. [illegible] Testa della medesima statua (profilo).

cura che abbiamo qui una composizione tipica e dipendente da immagini fisse del culto ufficiale in Delfo. Perciò io credo che la figura di Apollo di questi rilievi riproduca o la statua di Apollo Moiragetes che Pausania vide nell'interno del tempio insieme con le statue di Zeus Moiragetes e di due delle Moirai, le dee del destino, o più verisimilmente la statua di oro piuttosto di bronzo dorato che era, com'ei dice, nella parte accessibile a pochi, cioè nell'adyton [1] dove appunto, come sappiamo da Euripide e da Strabone, stava anche l'omphalos. [2] E parimenti si può bene presumere che la figura femminile non sia una immagine del tutto ideata dal primo autore della composizione in rilievo, ma sia anch'essa desunta da una scultura realmente esistente ed associata ad Apollo nel luogo istesso, e che poi essa rappresenti non Artemis o Nike o la Pythia,[3] ma piuttosto Themis cioè, con altro nome, Gaea, la Terra, che era la vera ed originaria padrona dell'oracolo.[4]

[1] PAUS. X, 24, 4 e segg. Ricordata già da DIODORO, *Hist. graec. [illegible] fragm.*, ed. Müller I, p. 387. FRAZER, *Pausania*, V, p. 352, la vuole eseguita tra il 340 (fine della guerra) e il 261 (morte di [illegible]), [illegible] essere rispettata dai Focesi, [illegible] Cfr. WOLTERS, loc. cit., p. 570, nota 6.

[2] EURIPID., *Ion*, vv. 219 segg.; STRAB. IX, [illegible] 419. Cfr. KARO, loc. cit. p. 198.

[3] Artemis secondo W[illegible], [illegible] Frazer *Pausan.* V, p. 316, OVERBECK [illegible] 523 Dalle parole di Pindaro *Pyth.* IV, [illegible] (II, 12) [illegible] dovrebbe [illegible] grandezza [illegible] dello stesso [illegible]

[4] Cfr. PREUNER [illegible]

È Themis infatti assisa talvolta sul tripode fatidico o sull'omphalos come Apollo, e la rappresentazione dei rilievi non è punto in contrasto, talora anzi in accordo con le rappresentazioni che di lei già possediamo, specialmente con la statua di Ramnunte.[1]

Così in grazia di questi rilievi ci è dato di vedere almeno una parte di ciò che conteneva l'adyton misterioso, vale a dire un gruppo statuario di Apollo e di Themis uniti insieme davanti alla pietra sacra in atto di amichevole libazione, onde si volle certamente simboleggiare l'intimo accordo della prisca colla nuova divinità, l'una e l'altra dispensatrici di vaticinii da quel medesimo punto. E ciò, se non m'inganno, ci spiega finalmente perchè Pausania vide nella parte aperta del tempio non tre come dovevano essere, ma soltanto due statue delle Moirai; la terza veramente non mancava: Themis, una anzi la prima di loro,[2] era rappresentata con Apollo nella parte più recondita, dove si preparavano e si preannunziavano i destini di coloro che consultavano l'oracolo.

Forse ad altri riescirà di rintracciare, con la scorta di questi rilievi, qualche copia esatta delle statue corrispondenti; frattanto a me basta notare che la ricordata statua di Ramnunte, sebbene scolpita da Chairestratos un secolo dopo od anche più, sembra tuttavia essere in qualche relazione con la predetta figura di Themis, e che in riguardo alla figura di Apollo possiamo di già segnalare due statue assai più strettamente connesse col tipo delfico espresso nei rilievi medesimi. L'una è appunto la statua testè descritta del Museo Vaticano; l'altra, che sventuratamente è ridotta ad un tronco assai guasto (figg. 23-24) sta pure in Roma nel Museo Nazionale alle Terme.[3] Anche qui sopra la leggiera e lunga veste, cinta nei fianchi, è messo un greve mantello affibbiato sulla spalla destra, senonchè questo sembra semplice, non doppio, e gli estremi lembi penzolano obliquamente e quasi parallelamente sì dietro che davanti, e in guisa che l'orlo scorrendo giù dall'omero sinistro è trattenuto e ripiegato sul ginocchio sporgente senza ricoprire la gamba. Particolare notevole, anche qui nessuna traccia di capelli sugli omeri e sulla schiena, cioè dunque anche questa statua avea i capelli raccolti e legati come in tutte le ripe-

[1] Themis sul tripode consultata da Egeo: GERHARD, *Vasenbilder*, tav. 327 seg. — REINACH, *Répert. d. vases*, II p. 162. Themis sull'*omphalos*: STEPHANI, *Compte-R.*, 1860, atlante tav. II. — REINACH, *ibid.*, I, p. 3, cfr. STRUBE, *Bilderkreis von Eleusis*, p. 86. Presente al giudizio di Paride: STEPHANI, *ibid.* 1861, tav. III. — REINACH, *ibid.* I, p. 7, e BAUMEISTER, *Denkmäler*, fig. 1356 qui essa ha aspetto giovanile e la mano sinistra al fianco come nel rilievo di Sparta. Per la statua di Ramnunte cfr. KAVVADIAS, Γλυπτά, n. 231; Ἐφημ. ἀρχ., 1891 tav. IV, COLLIGNON, *Sculpture grecque*, II pag. 462; fig. 241.

[2] PINDARO, framm. 30; cfr. PRELLER-ROBERT, loc. cit.

[3] Marmo lunense, come sembra. Manca la testa, anche qui inserita a parte in apposita cavità, le braccia ed i piedi; molto corrosa dall'umidità e scheggiata, specialmente nel mezzo della grossa piega del manto davanti al collo, nell'orlo del medesimo dall'omero sinistro al ginocchio (rifatto in marmo), nella piega verticale che pende da questo (rifatta in gesso), nei piedi e nell'orlo dell'abito. Lavoro sommario, decorativo; posteriormente i particolari solo accennati. Non è chiaro se abbia il solo chiton ionico oppure anche il peplo. Grosso bottone del manto sulla spalla destra. Proviene da un deposito che era in via dei SS. Quattro. Ora si conserva nel cortile esterno del Museo. Alt. m. 2.

tizioni plastiche su riferite di tal tipo, di cui sembra che questo fosse appunto un tratto caratteristico.[1] Ciò ci dà la riprova che la testa della simile statua del Vaticano è la sua propria veramente.

Fig. 2. Apollo. Statua nel Museo delle Terme in Roma. (Fotografia Savignoni).

Come si vede, le due statue in discorso somigliano molto, sebbene non perfettamente, alle figure dei rilievi. Ora, avuto riguardo alla libertà solita degli antichi copisti, potrebbe alcuno domandarsi se per avventura nell'una o nell'altra di esse non si conservi una copia del simulacro di Apollo Delfico. Per la statua del Museo delle Terme ciò non mi sembra probabile, sebbene vi sia esatta corrispondenza nella posa e molta somiglianza in generale; giacchè, come si è detto, diversa è la foggia e il panneggiamento del manto, il cui stile più semplice e in parte quasi schematico accenna ad un originale un po' più antico e meno lontano dall'arte fidiaca.[2] L'altra ha invero invertita la posa, ma concorda moltissimo nella for-

[1] Così nel rilievo di terracotta e così era certamente anche nel rilievo di Sparta, dove la testa è distrutta, ma restano nettamente marcati i contorni della nuca coi capelli rialzati. Pare che lo stesso fosse nel rilievo di Thasos, ugualmente guasto, ma senza nessuna traccia di lunga capigliatura. Nella fotografia del rilievo da me riprodotta vedesi nel contorno posteriore del collo di Apollo qualche cosa che somiglia al resto di un lungo ricciolo laterale, che converrebbe anche a questa moda: ma non è che l'ombra della frattura infossata, come desumo dalla tavola delle *Ath. Mitth.* e da varie altre fotografie a luci diverse, gentilmente inviatemi dal professor Wolters.

[2] Cfr. le Cariatidi dell' Erechtheion pel piegheggiare attorno alla gamba mossa e una statua di Afrodite a Berlino pel manto trattenuto sopra il ginocchio: WINTER, *Kunstgeschichte in Bildern*, I, tav. XLVIII, 3-4. KEKULE, *Weibliche Gewandstatue*, con tavole.

ma, nella disposizione e nello stile di tutto il vestimento, onde, se la [illegible] della posa fosse nel rilievo e non nella statua, questa potrebbe bene [illegible] come riproduzione di quello; il che sarebbe altresì concesso dalla sua cronologia, poichè questa statua (di cui la testa si riconnette con un tipo attribuito ad Alcamene e il panneggiamento sta tanto vicino, sebbene più progredito, a quello della Eirene e della ricordata Athena Albani) appartiene, a mio giudizio, alla prima parte, anzi ai primi anni del IV secolo e non più giù.[1] E si aggiunga che essa di certo è copia di una statua di metallo, come era pure la delfica. Ma proprio il nostro studio sta dimostrando quanto spesso un medesimo tipo si ripetesse anche in opere statuarie. Perciò ci basti per ora il potere arrivare al risultato, già in sè non piccolo, che noi possediamo due rappresentazioni statuarie affini ad un simulacro di Apollo Pythios che era nel suo tempio primario; delle quali l'una sembra indicarci una elaborazione un po' più antica di quel tipo nella scuola attica, l'altra è assai più [illegible] — se non come copia, almeno come ispirazione, in ogni caso come tipo e per

Fig. [illegible]

[1] Amelung, *[illegible]* [illegible] contemporanea [illegible] recente di Prassitele. Ma si osservi [illegible]

l'epoca — al simulacro medesimo. Veramente il suo carattere grandioso e quieto la rendeva adatta al culto o, comunque, ad un ambiente religioso. È questo il tratto che essa ha comune con le statue di Apollo lavorate da Briassi e da Scòpa ed anche dall'autore dell'originale donde è tratta la scultura di Gortyna.

* * *

Nel tempio di Mantinea sopra la base alla quale appartenevano i rilievi su ricordati si elevavano le tre statue di Apollo, Latona ed Artemis eseguite da Prassitele.[1] Pausania, la nostra fonte, non ce ne dà alcuna descrizione, ma è ovvio pensare che il primo fosse in abito di citaredo, come spesso lo si vede quando è unito nel culto colla madre e colla sorella. Così era infatti, stando alle monete, nella triade del tempio di Megara, anch'essa opera di Prassitele e, secondo si crede, ripetizione più o meno fedele di quella, quasi contemporanea, di Mantinea: e così anche Scòpa lo aveva rappresentato nella famosa statua di Apollo Palatino:

> Deinde inter matrem deus ipse interque sororem
> Pythius in longa carmina veste sonat.[2]

Ammesso ciò, è ben presumibile che la figura di Apollo che vedesi rilevata nella base rispecchi il tipo della statua che vi stava sopra. Ora se noi ritroviamo una statua che con quella figura abbia molti punti di somiglianza e che in pari tempo porti in sè i caratteri dell'arte di Prassitele, come si vede appunto in questa di Gortyna, si avrà, io penso, buona ragione per credere che questa sia proprio una copia di quella. E qui ci viene opportuno l'ausilio delle monete. Primieramente tanto nelle citate monete di Megara, riproducenti il solo Apollo o l'intiera triade prassitelica (fig. 22) quanto in alcune monete di Mantinea (fig. 25), finora a torto trascurate e riproducenti anch'esse, secondo me, l'Apollo dell'altro gruppo simile di Prassitele stesso, il dio è rappresentato nello stesso tipo un po' arcaico e convenzionale che si riscontra nella statua di Gortyna non meno che nel rilievo di Mantinea.[3]

[1] Paus. VIII, 9, 1.

[2] Propert. III, 31, 15. Cfr. la nostra fig. 7 a p. 27.

[3] Monete di Megara: IMHOOF-BLUMER and GARDNER *Numismat. Comm. on Pausanias*, p. 7 e 154, tav. A, IX-X (tav. FF, I-II); cfr. FRAZER, *Commentary on Paus.*, I, 44, 2. — di Mantinea, *Catalogue of greek coins in the British Mus.*, Peloponnesos, tav. XXXV, 7-8; cfr. p. 187, ove in nota si ricorda il tempio di Apollo presso il monte Parthenion (Paus. VIII, 54, 5) che però al tempo di Pausania era in rovina, laddove le monete sono più tarde. IMHOOF-BLUMER e P. GARDNER, ibid., p. 94, dubitano di riferirle alle opere di Prassitele. Anche OVERBECK, op. cit., p. 99, si riporta alle sole monete di Megara. Ma non vi è ragione di escludere quelle di Mantinea che riproducono chiaramente lo stesso tipo. FRAZER, op. cit., a Paus. VIII, 9, 1, pensa che il gruppo di Mantinea poteva essere l'originale o la replica di quelle di Megara.

In secondo luogo tra i varii tipi monetali di Megara esibenti la sola testa di Apollo ve n'è uno (fig. [illegible], n. 1) che ci presenta, se non m'inganno, un profilo assai somigliante a quello della statua e del rilievo predetti, cioè per conseguenza il profilo della medesima statua prassitelica che è riprodotta intera nelle monete ricordate per prime.[1] Infine vi sono alcune monete di Gortyna stessa, della serie compresa tra il 200 e il 67 a. C., sulle quali è parimenti la testa di Apollo (fig. [illegible], nn. 3-5) che ricorda e il predetto profilo di Megara e insieme quello della nostra statua.[2] Le caratteristiche di questa, soprattutto la mollezza quasi femminea e l'acconciatura delle chiome, sono chiaramente espresse in tutte codeste monete, per quanto lo permise la sua riduzione, eseguita con grado diverso di abilità e di libertà, nel minuscolo campo del conio. E quanto all'acconciatura importa notare che la medesima si distingue nettamente, nonostante la piccolezza delle proporzioni, anche nelle monete di Mantinea colla figura intera di Apollo.

Fig. [illegible] Monete di [illegible]

Tutte queste cose, come si vede, cospirano ad una medesima conclusione. Le concordanze sono troppe perchè possano dirsi effetto del caso. Anche la cronologia del tempio si accorda con quella delle monete e della statua. Questa, come dissi in principio, dovette stare sul basamento addossato alla parete destra del pronao che fu aggiunto nei tempi ellenistici alla semplice cella vetustissima. È ben verisimile che la dedica di essa sia avvenuta poco dopo la costruzione di questa parte del tempio; ed essendo essa una copia, la sua fattura non fina non è un argomento per riferirla ai tempi romani piuttosto che agli ellenistici. E come la detta costruzione fu certamente opera della comunità di Gortyna che volle allora coi rinnovamenti del santuario onorare maggiormente il dio, così è logico ammettere che anche la statua, la quale non è un piccolo [illegible] ma è un'opera di dimensioni colossali e costose, sia stata dedicata ufficialmente dalla comunità stessa.

Così s'intende come i predetti tipi monetali di Gortyna, di poco posteriori a tale dedica, abbiano potuto essere ispirati alle forme di codesta statua che doveva fare impressione non solo per la sua colossalità, ma anche per la sua origine. Al quale proposito non è inopportuno notare che la presente non è l'unica scultura prassitelica rinvenuta nel Pythion, poichè vi si ricuperò anche una copia dell'Apollo Lykeios,[3] e che inoltre altre sculture, parimenti connesse coll'arte del grande maestro

[1] [illegible] XXI, 7 [illegible]

[2] [illegible] XI, 14 [illegible] 13) [illegible]

[illegible], *Num.* [illegible] [illegible] nn. 135-142. [illegible] 71 [illegible] 2.

[3] [illegible]

ateniese, si rinvennero in altre parti di Gortyna, p. es. una copia ancora inedita della Afrodite Cnidia ed una testa pure di Afrodite pubblicata da me.[1] Ciò significa che l'arte di Prassitele era in grande onore presso i Gortynii, come altrove, e che pertanto era ben naturale che anche i conii della città, come apparisce non solo dagli esempi citati ma anche da altri,[2] ne risentissero l'influenza.

Concludendo noi possiamo credere con molto fondamento di avere ricuperato la copia di una delle due statue di Apollo Citaredo eseguite dal più rinomato artista ateniese del IV secolo a. C.; quale delle due, non è possibile dire, ma è anche inutile indagare, poichè le monete ci provano che l'una era la ripetizione, o quasi, dell'altra. Anzi, per questa ragione, ed anche per la grande affinità che abbiamo infatti notata tra la statua di Gortyna e l'altra, *e*, del Vaticano, si potrebbe forse andare più oltre e credere di possedere con esse le copie di entrambe le opere di Prassitele. Ma stimo più prudente contentarmi per ora del guadagno ottenuto per mezzo della statua cretese.

Anche codesta nuova scultura, come abbiamo veduto, non sta a sè nè si distingue per originalità, ma, similmente a quanto avvenne per la maggior parte delle creazioni elleniche, rientra anch'essa in una serie di statue riproducenti in sostanza uno stesso tipo apollineo. È un bel caso che queste opere, nella loro successione, accompagnino lo svolgimento dell'arte attica del V e del IV secolo e che le più importanti fra esse siano, come a dire, scaglionate nei punti culminanti della via percorsa da quella. Vi sono infatti campioni dello stile fidiaco (*a*), di quello del principio del secolo quarto (*b*), e persino, possiamo dire, opere non anonime ma personali dei due più grandi artisti del medesimo secolo, Scòpa e Prassitele, alle quali è da aggiungersi, sebbene ce ne resti soltanto un'imagine nelle monete, anche l'opera di un altro artista contemporaneo, cioè l'Apollo di Daphne di Briassi che le monete stesse (fig. 22, n. 9) ci dicono essere stata assai somigliante, e per la posa e per i particolari del costume e della capigliatura, a quelle dei due artisti predetti. La scultura anonima, ma di certo spettante alla scuola di Fidia, che si conserva in Campidoglio (*a*), ci ha dimostrato (assai meglio che la statua Barberini) che già nel V secolo e in quella scuola era stato elaborato questo tipo di statua apollinea con peplo duplicato e con mantello, cioè in quel costume che (secondo lo Stephani e l'Overbeck) non gli sarebbe stato adattato avanti al secolo quarto e del quale il primo esempio sarebbe stato l'opera di Scòpa o di Briassi.[3]

Anzi non è affatto improbabile, a mio avviso, che questo tipo sia ancora più antico e che abbia esistito di già nell'arte arcaica. Un indizio ed una remini-

[1] *Monumenti citt.*, VIII, p. 77 segg., tav. I; ambedue rinvenute nell'Agora.

[2] Per es., SVORONOS, op. cit. tav. XV, nn. 9-12.

[3] STEPHANI, *Compte-Rendu* cit., 1875, p. 122 seg., pensava a Scòpa; OVERBECK, *Sitzungsberichte* cit., p. 21 e *Kunstmythol.* cit., p. 96 seg., propendeva per Briassi.

scenza se ne potrebbe ritrovare nei rilievi arcaizzanti già ricordati ove Apollo Citaredo comparisce sovente in questo medesimo abito e con la medesima pettinatura ionica alla stessa guisa di Latona e di Artemis che lo seguono, i quali rilievi, rimossa la difficoltà dei dotti ora ricordati, possono ben credersi inspirati a modelli offerti dall'arte anteriore alla maturità. Un appoggio a questa mia opinione io trovo nel confronto dell'Apollo di codesti rilievi con il torso di una statua a Copenaghen ugualmente vestita (fig. 26), che fu riferita al ciclo dell'arte ionica e che ebbe pure imitazioni;[1] non ostante la sua data piuttosto elevata (circa il 500 a. C., secondo lo Arndt) essa mostra quella libertà di svolazzi che si osservano nei rilievi medesimi. La stessa cosa che per questi si può dire anche di una statua frammentata del Museo Vaticano,[2] che, come quella già ricordata di Villa Borghese, riproduce, a mio avviso, in uno stile raffinato, un simulacro sacro di arte ionica arcaica, chiaramente indicato dalla leggiadria delle forme e dall'abito distano, che è di foggia simile a quello delle statue del tipo da noi studiato (fig. 27).

L'origine di questo, anzi l'origine del tipo di Apollo Citaredo in generale, è da ricercarsi, io credo, nella cerchia dell'arte ionica, alla quale bene si addice la moda, più o meno variata, di quell'abbigliamento che è piuttosto orientale e femminesco. È noto che codesta comunanza dell'abito e della capigliatura prolissa e artificiosa, sì per uomini che per donne, era propria dei Greci dell'Asia e che da essi l'accettarono gli Ateniesi come c'insegna già abbastanza la leggenda di Teseo. Con ciò si accordano i monumenti: si ricordi soltanto il « Monumento delle Arpie », le statue della Via Sacra di Mileto, il fregio del Tesoro dei Cnidii a Delfo, e poi anche il torso virile ionizzante dell'Acropoli di Atene che sì poco si distingue dalle statue di leggiadre fanciulle con le quali era accompagnato.[3] Proprio a quest'ultimo somiglia moltissimo, e per l'abito e per lo stile, un torso di Apollo Citaredo nel Louvre, il primo della serie che presentemente sussiste.[4] Vi è poi l'Apollo, assai simile a questo, del noto rilievo di Thasos che ho avuto di già occasione di ricordare, autentico documento dell'arte ionica. Ed anche l'originale, forse fatto per il culto, della gentile figura marmorea di Apollo adolescente, seduto sopra uno sgabello in atto di suonare la cetra, che si conserva nella stessa Galleria del Vaticano (tav. X e figg. 28-30), è da ricercarsi, a mio parere, in quel medesimo campo artistico.[5] Essa è giudicata copia di una statua arcaica di bronzo, ma mostra tanta

[1] *La Glyptothèque Ny-Carlsberg*, tav. XXXIII, p. 55 [illegible] segg., dove è riferita [illegible] WAENGLER, *Sitzungsb.* [illegible] 1902, p. 443 segg. e 1907 [illegible] 207, tav. II, 1. [illegible] affine nel Vaticano AMELUNG [illegible] n. 41 [illegible] Berlino [illegible] *un* [illegible] 5 [illegible] progredita (discento di HELBIG [illegible] 207) nel Vaticano. Cfr. anche ARNDT-AMELUNG [illegible] 1186.

[2] HELBIG [illegible] 178. [illegible]

[3] PERROT [illegible] VIII, [illegible] 31 [illegible] 571 [illegible] I, fig. 107.

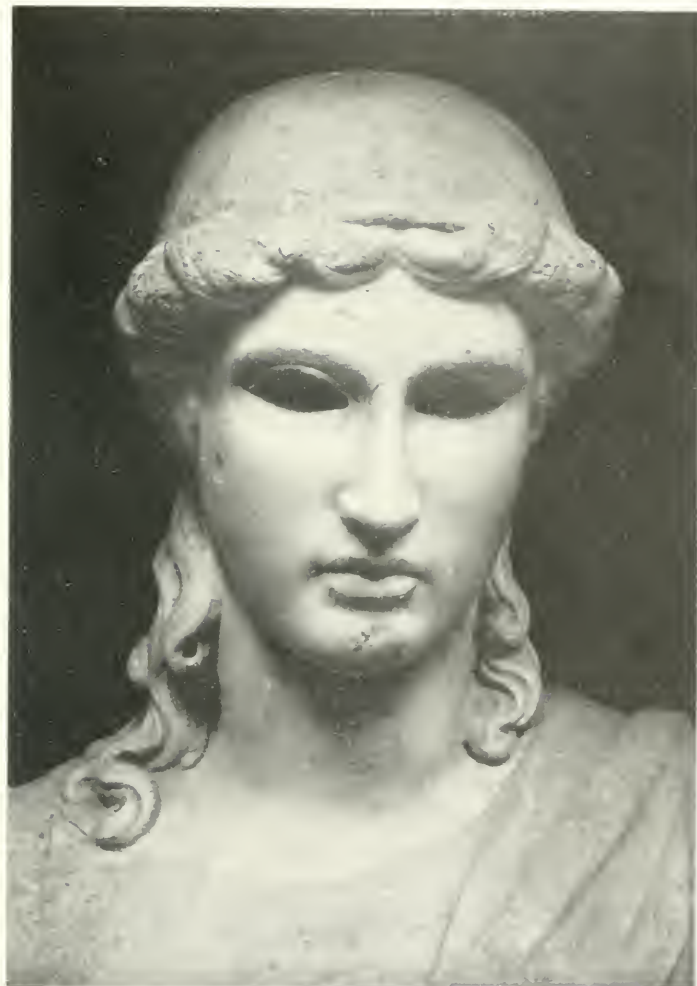
[4] [illegible] XXIV, 1900, p. [illegible] tav. XI; KLEIN [illegible] III, p. 21 [illegible]

[5] HELBIG [illegible] p. 200; [illegible] 180 [illegible]

Fig. [illegible] Apollo. Statua nella Collezione Jacobsen a Copenaghen.
Sul lato sinistro resti della cetra.
[illegible] Ny Carlsberg della Casa editrice F. Bruckmann, tav. XXXIII)

freschezza e diligenza di esecuzione da farla sembrare per sè stessa un originale. Il chiton elegante di lino, a tessuto ondulato sul busto e finemente pieghettato nell'orlo inferiore, l'himation ravvolto strettamente al corpo magrolino sì da comprendere le gambe quasi entro dei piani regolari, le larghe onde delle sue pieghe a bassissimo rilievo e le linee serpeggianti delle due falde che pendono parallele dal braccio sinistro, il vivagno della stoffa e le frangie del cuscino espresse con cura minuziosa, la bella forma della testa coi capelli sapientemente pettinati e ravvolti attorno ad una funicella e con due riccioli per parte (ora perduti) che fluivano come in altre teste arcaiche di Apollo, infine il carattere della faccia manifestantesi nelle gote ritondette e poco modellate, nelle labbra tenui e quasi infantili, negli orecchi piccolini e posti in alto, negli occhi a mandorla ed obliqui e in generale nell'aria ingenua e fanciullesca senza un lampo vivo dello spirito, tutto ciò ci dice che abbiamo dinanzi a noi una delle più fresche ed amabili creazioni dell'arte ionica o ionico-attica, direi piuttosto quella che questa, dei primi anni del V secolo a. C. Essa sta bene in quella

[1] Furtwaengler, *Meisterwerke*, pag. 684, nota 3, connette lo stile della testa (che egli crede non appartenga alla statua, mentre è certamente sua come ho verificato io stesso) allo stile di Kritios e Nesiotes, ciò che io non vedo affatto. Nella testa sono restaurati il naso e un piccolo pezzo del cranio a sinistra sopra il rotolo dei capelli e poi tutto il collo con la massa di riccioli spioventi come nelle statue di Apollo Pitti e del Tevere, ma potevano essere rialzati come nelle altre di Cassel e di Pompei. Similmente a queste, ma davanti agli orecchi, pendevano da ciascuna tempia due riccioli lunghi fatti a parte, certamente in bronzo, e fissati in due forellini esistenti sopra un piccolo piano rilevato di 3 mm. circa. Nelle occhiaie ora vuote erano inseriti gli occhi di vetro od altra materia. Il volto è stato molto ripulito, non così i capelli di cui una scheggia manca dietro l'orecchio destro e altre qua e là. Nel corpo sono restaurati il braccio destro con parte della manica ed il plettro, l'avambraccio sinistro con la cetra, la parte esterna della coscia sinistra là dove poggia la cetra, i piedi dall'attaccatura dell'abito e un pezzetto di questo sopra il sinistro, le gambe dello sgabello e un pezzo della frangia del cuscino a sinistra (sotto il sedile è un dado antico di marmo per sostegno), il plinto. Una lunga incrinatura è dall'omero al fianco sinistro dietro e davanti senza aver prodotto il distacco del marmo. Questo ha, nella statua, la superficie butterata da corrosione ma intatta (altrimenti Overbeck), onde conserva tutta la freschezza originaria. Sul petto prossimamente all'ascella destra è un buco (diametro 1 cm.) riempito di piombo, di cui non comprendo l'uso (per fermare l'estremità dei riccioli è troppo distante), e dietro l'omero è un tassello tondo (diam. 23 mm.) che deve coprire un altro buco (o l'uscita del primo attraversante l'omero?). La cetra moderna è appoggiata quasi interamente sul pezzo moderno della coscia, dove non è alcun segno dell'attacco antico indicato da Helbig, ed essendo attaccata con stucco non si può verificare se vi sia la traccia della cetra originaria che sarà stata di bronzo come i riccioli; tuttavia è assai probabile che tale traccia sia stata veduta dal restauratore sulla parte antica della coscia, e ad ogni modo la posizione del busto e la direzione dei resti antichi delle braccia dimostrano giusto il restauro (ma la mano sinistra doveva toccare le corde e la destra avvicinarsi a queste). Il marmo della statua è bianco a piccoli cristalli e con venature grigie; sembra pentelico ma potrebbe essere anche asiatico (cfr. le sculture pergamene). Nella testa non scopro alcuna venatura, sebbene la grana del marmo sia uguale. Potrebbe essere lavorata a parte in un pezzo più scelto od anche in altro marmo; ma ciò non infirma la pertinenza della testa che concorda colla statua sia per le dimensioni, sia per il carattere e la tecnica dello stile. Notevole che il lato sinistro del cuscino e del sedile è obliquo, non parallelo al destro, forse per dare con la maggiore sporgenza un appoggio alle due falde ricadenti dall'avambraccio sinistro; variante probabilmente introdotta dal copista. Altezza della statua intera m. 1,15 (senza il plinto), della testa 0,18, della sola faccia 0,13. Le nostre figure da fotografie eseguite per me dal signor C. Faraglia col permesso della Direzione.

Fig. 29. Testa della statua riprodotta nella figura precedente (profilo).
(Fotografia Faraglia).

serie di opere che comprende da una parte i monumenti or ora ricordati, e dall'altra il rilievo ateniese con Hermes, il corrispondente rilievo con figura incerta (forse Apollo) montante sul cocchio [1] ed il celebre marmo Ludovisi con Afrodite e le Ore, allo stile del quale sembrami questa statua più specialmente accostarsi. [2] Fine e delicata come il profilo di una Citarista dipinto in una coppa attica, essa ha anche il pregio di essere finora il primo esempio del rarissimo tipo statuario di Apollo seduto in atto di suonare, non nudo o seminudo, ma in lunga veste, di cui un altro solo esempio si ha in una statua del Museo di Napoli, eseguita nello stile libero.[3]

Il tema dell'Apollo Citaredo, come ci attestano i numerosi vasi a figure nere, fu ben presto uno dei più favoriti dell'arte greca; e ben s'intende che nel culto delfico, così antico e diffuso, assai frequenti fossero fin d'allora per gli artisti le occasioni di creazioni statuarie. Da quell'arte medesima che aveva fissato gli altri tipi di Apollo, nudo o vestito, stante o seduto, pacifico o saettante, [4] era bene da aspettarsi anche la definizione plastica del tipo del Citaredo. Divinità favorita degli Ioni e come tale inneggiata dalla loro poesia, [5] egli fu glorificato in tutte le forme anche dalla loro arte, che aveva già in quella i modelli per la propria inspirazione. Dai versi dell'inno ad Apollo Pythios balzava fuori viva, plastica, radiosa l'imagine del dio che incede in lunga veste toccando col plettro d'oro la cetra donde effondesi un suono che incanta uomini e dei. [6]

Ma intendiamoci. Io parlo dell'arte ionica in quanto erede della micenea, anzi della minoia, quale appunto ci si rivela ogni dì più per nuove scoperte. Chè anche il tipo classico del Citaredo, al pari di tante altre cose, quella ha ricevuto già bello e fatto dall'arte dei tempi preistorici nel mentre che da questi veniva all'Ellenismo il costume e il rito. Una prova lampante quanto inaspettata ci è offerta da una figura di Citaredo dipinto sopra il sarcofago testè discoperto dalla nostra Missione ad Haghia Triada nella necropoli di Phaestos (fig. 31). [7] Eccovi già il citaredo in lunga veste femminile in tutto uguale a quella della donna che lo precede; ecco gli svelazzi a

[1] PERROT-CHIPIEZ, op. cit., VIII, p. 653, figg. 334 seg.

[2] HELBIG, *Führer*², II, n. 938³. Cfr. particolarmente il profilo della statua con quello della « sposa » del rilievo, i profili delle teste fra loro e il drappeggiamento dell'himation col panno delle Ore. Cfr. anche la testa di Atene, PERROT-CHIPIEZ, op. cit., VIII, p. 679, fig. 347, con simile acconciatura ma di stile più severo e meno pastoso.

[3] OVERBECK, op. cit., p. 188 e seg.; CLARAC, tav. 494 A, n. 920 C. La Citarista (Musa?) ed. Pottier, *Monuments Piot*, II, tav. V. Cfr. l'Apollo in vaso a f. r. presso OVERBECK, ib., atlante tav. XX, n. 10. Egli ritenne la statua del Vaticano di stile arcaizzante.

[4] Mi limito a rammentare, dopo il tipo dell'Apollo di Tenea, le figure dello stesso dio nel fregio del Tesoro dei Cnidi, PERROT-CHIPIEZ, op. cit., VIII, p. 372 segg., figg. 171 e 174.

[5] Cfr. *Hymn. Hom.*, I, in Apoll. Delium, vv. 146 segg.

[6] Cfr. *Hymn. Hom.*, II, in Apoll. Pythium vv. 4-7, 23-28, 270-273.

[7] DELLA SETA, *La genesi dello scorcio nell'arte greca*, (*Memorie dell'Acc. dei Lincei*, ser. 5, vol. XII, 1906) tav. I-II, n. 3, donde è ripetuta la nostra figura. Cfr. PARIBENI, *Lavori della Missione archeol. ital. nel 1903*, in *Rendiconti Accad. Lincei*, vol. XII, fasc. 7, p. 345 (31 dell'estratto).

coda di rondine del velo umerale che prelude al lezioso manto a tracolla delle ioniche fanciulle e del citato torso di Citaredo del Louvre ma più ancora dell'ispirato Citaredo di una pittura etrusca che si direbbe un discendente diretto del nostro;[1] ed ecco infine l'aurea cetra eptacorde, elegante, dedalea, che si direbbe uscita dalle abili mani di un artefice della Ionia; non vi manca altro che la lunga chioma, che si ritrova tuttavia lì stesso nella figura di un tibicine, e vi è in ogni caso il vezzoso ricciolino sulla fronte che è caratteristico delle donne rappresentate in questo e in altri monumenti preistorici di Creta. A tal vista ritorna rapido, suggestivo il ricordo del medesimo inno omerico, da me ricordato in principio, che canta dei Cretesi guidati su per le pendici del Parnasso da Apollo stesso in aspetto ed abito di citaredo. E ritorna in pari tempo alla mente la tradizione che il cretese Chrysothemis sia stato il primo cantore e vincitore negli agoni musicali di Delfo. Tutto ciò e si ponga mente alla vetustà della leggenda e dei documenti non è certamente fortuito, ma ci indica Creta non solo come culla di quel culto ma anche come paese d'origine sì del suono e del canto che l'accompagnava e sì dell'abbigliamento prescritto dal rito.[2] Per questa via, dalla visione reale del suonatore nelle cerimonie religiose germinò nell'arte il tipo di Apollo Pythios, l'ideale divino del citarista sacro.

Fig. 5. Citaredo [illegible] sarcofago di pietra [illegible] preistorica di Pha[illegible]

Se pertanto è giusto tutto ciò, le statue apollinee che abbiamo veduto spettare alla grande arte attica dei secoli V e IV ci rappresentano la continuazione e il perfezionamento di uno dei tipi precedentemente creati dall'arte ionica. È interessante osservare con quanta tenacia anche le più recenti, fra le quali quelle di Scòpa e di Prassitele, si attengano al tipo tradizionale; e quanto lente e discrete siano state le variazioni apportatevi dallo stil nuovo, a giudicare dai documenti finora esistenti. Ciò si spiega, oltre che con la forza della tradizione, con la destinazione altresì di tali opere al culto, il quale ancor meno di quella permetteva di deviare dai tipi fissi e ieratici; di guisa che anche in altre opere contemporanee, p. es. nella statua di Apollo Smintheus dello stesso Scòpa che è figurata in alcune monete, non era

[1] DENNIS, *Cities and Cem. of Etruria* I, p. 378. MARTHA, *L'art étrusque* p. 436 fig. 288-289. IDEM in DAREMBERG et SAGLIO, *Dictionnaire* II, p. 841 fig. 2823; *Monum. d. Inst.* VI-VII, tav. LXXIX.

[2] Si noti che i peani ricordati nei versi che ho riferiti in principio, dell'inno omerico [illegible] cretesi. Cfr. COMPARETTI, *Monumenti [illegible]* III, p. 370. [illegible] pittura del sarcofago [illegible] [illegible] cerimonia religiosa [illegible] documenti [illegible]

nemmeno scomparsa ogni traccia di arcaismo.[1] E tale persistenza è tanto più spiegabile quanto più elevato è il posto che l'opera occupa nella serie cronologica delle opere di uno di quegli artisti. Questo è infatti il caso dei due gruppi di Megara e di Mantinea, coi quali è connessa la statua di Gortyna, appartenendo essi agli anni giovanili di Prassitele. Il che ci dà in pari tempo la ragione dei legami che abbiamo riscontrati fra la nostra statua e la Eirene di Cefisodoto.

Fig. 32. Testa di Apollo, dal Mausoleo di Alicarnasso

Così questo tipo vetusto di Apollo si mantenne, di poco modificato, fin dentro al secolo IV a. C. Le alterazioni più profonde vennero solo più tardi, tuttavia già nello scorcio di quel secolo stesso o poco dipoi e nel ciclo stesso dell'arte ispirata da quei due grandi maestri. Le trasformazioni da loro apportate agl'ideali divini non potevano restare senza influenza anche su questo tipo tradizionale. Ne fanno fede i resti di una statua di Apollo trovati fra le sculture del Mausoleo di Alicarnasso (di cui la testa nella nostra fig. 32)[2] e la notissima statua di Apollo Musagete del Vaticano[3] (tav. VIII, n. 2). Sul volto dell'una è il riflesso di quel sentimento passionale che è caratteristico delle teste eseguite da Scòpa, nell'altra ritroviamo la grazia e l'eleganza proprie allo stile di Prassitele.

Mentre nelle statue del tipo da noi studiato è rappresentato solamente il carattere e la qualità, non l'azione, del Citaredo, in queste due nuove sculture, e più completamente nella seconda, vediamo espressa, in corrispondenza collo spirito nuovo dei tempi e dell'arte, anche l'intima agitazione e la divina ispirazione del genio musicale vibrante nello slancio dell'azione. Nel primo tipo nessun segno di entusiasmo ma solo calma e serenità olimpica, nessun accenno a movimento ritmico dei piedi ma solo all'incesso solenne descritto nell'inno omerico, e la cetra e il plettro restano

[1] Cfr. per l'Apollo Smintheus sopra p. 40, nota 1. La posa e il portamento è rigido e severo, due trecce di capelli scendono sulle spalle, una parte sono arrotolati attorno alla fronte come nella testa di Gortyna; particolari visibili specialmente nella testa del diritto che URLICHS, *Skopas*, p. 113, nego sia l'effigie della stessa statua ed Overbeck ne dubitò, ma a torto.

[2] Rimane soltanto la testa, della quale fu recentemente rintracciato anche l'occipite da P. Gardner che vi aggiunse anche la spalla destra, probabilmente appartenente alla medesima statua, sebbene manchi l'attaccatura: vedi *Journal of Hell. Studies*, XXIII, 1903, p. 121 e segg. figg. 3 e 4. Il vestimento ed i capelli dietro sono come nel tipo qui trattato, ma davanti i capelli sono rialzati e irrequieti e il volto ha un'espressione agitata. Secondo P. Gardner, è di uno dei grandi artisti del Mausoleo, più probabilmente di Scòpa. Il prospetto della testa già in OVERBECK, *Kunstmythol.* cit., tav. XX, 1 e p. 127: WINTER, *Kunstgeschichte in Bildern*, I, tav. LIX, 5; e in *British Mus. Cat. of Sculpture*, II, p. 127, n. 1058, tav. XX, 2, donde la nostra figura.

[3] HELBIG, *Führer*², I, n. 274; cfr. AMELUNG, *Basis des Praxiteles*, p. 131 segg.; OVERBECK, op. cit., p. 185 segg.

inoperosi nelle mani come gli attributi dei simulacri arcaici; nel secondo i piedi si muovono a passi di danza ben composta e accompagnata dal suono della cetra toccata colle dita e col plettro.[1] Tale variazione si può considerare come una ripresa, promossa forse dallo ionizzante artista di Paro,[2] di quel tipo di Citaredo in atto di suonare e danzare che abbiamo veduto esistere già da prima nella vivace arte ionica: ecco di nuovo, infatti, nell'Apollo Musagete del Vaticano le forme trasparenti di sotto al chiton leggiero, percosso dal vento e agitato in varia guisa dai moti della danza; ed ecco di nuovo il manto ampio e svolazzante dietro e attorno alla figura. Già negli esemplari più recenti del primo tipo (*e, f, g*) si trova un principio di codesta nuova tendenza artistica. Le figure delle due statue del Vaticano messe l'una accanto all'altra nella nostra tav. VIII mostrano, io credo, in modo ben chiaro la successione e la dipendenza della nuova opera dalla precedente tanto nella generale composizione quanto nei lineamenti del volto. Nessuna meraviglia che codesta nuova creazione improntata al gusto rinnovato di un'arte meno austera e più sentimentale abbia subito incontrato un grande favore, come ci è provato non solo dalle repliche e varianti della statua del Vaticano,[3] ma anche dall'influenza di questo tipo che si può verificare in alcune figure sia di Apollo stesso sia anche di Orfeo, l'umano rappresentante della virtù musicale, in altre specie di monumenti.[4]

È chiaro che quel primo tipo, derivato pur esso dall'arte ionica, ma temperato dalla giusta misura dell'atticismo, ben si adattava a simulacri religiosi; il secondo, troppo mosso e troppo umano, non si prestava più a ciò, meglio invece conveniva come membro primario di una composizione collettiva e pittoresca qual'è, p. es., il coro delle Muse. Così infatti fu pensata dall'artista e così benissimo si comprende in tutto il suo significato la statua di Apollo Musagete del Vaticano.

Eppure non pochi, anche recentemente, hanno voluto vedere in questa una copia della celebre statua di Apollo Palatino.[5] Ciò è definitivamente contraddetto non solo dai documenti riproducenti la medesima, cioè la Base di Sorrento e parecchie monete imperiali, ma anche da tutto il nostro studio che ci ha dimostrato, sia la fedeltà dei due più grandi artisti del secolo IV al tipo prefisso e più antico, sia il poco di nuovo e di personale da loro aggiuntovi, sì che l'opera dell'uno non si distingua

[1] L'Overbeck, loc. cit., nega a torto che quest'Apollo danzi; è la danza moderata dei cori greci.

[2] Nella statua Borghese, *d*, troviamo già il pieghеggiare vivo e variato ed anche la trasparenza delle carni di sotto la veste. Cfr. le statue delle Niobidi in Firenze e poi anche le Ore ecc. nei rilievi editi d. Hauser: *Jahreshefte d. oesterr. Inst.* VI, 1903, p. 79, tav. V-VI.

[3] In Stoccolma: Clarac, op. cit., tav. 496, n. 969; in Copenaghen: Reinach, *Rép. d. stat.*, II, p. 105, n. 9; in Morillon, ib., n. 10. Cfr. Overbeck, loc. cit.

[4] Apollo: cfr. *Compt.-Rendu* 1862 [illegible] tav. VI [illegible] Reinach, *Rép.* [illegible] I, p. 14 [illegible] II, tav. LXV. Orfeo: cfr. Reinach [illegible] (v.s. di Ruvo ed Altamura).

[5] Cfr. per esempio ancora [illegible] *d. Glyptothek* n. 211 (p. 187) e P. Gardner, loc. cit. Le monete di Nerone (come dimostrò [illegible] Overbeck, loc. cit.) non possono rappresentare la statua del [illegible] del Palatino [illegible] quella del Vaticano [illegible] l'apoptygma espresso invece nelle monete.

gran fatto da quella dell'altro. Ciò vede chiaramente chi confronti le due statue Borghese e Corsini (*c*, *d*) con quei documenti, e poi queste stesse con la statua di Gortyna. Aggiungendo alla serie da noi discussa la statua Borghese e la statua di Gortyna noi otteniamo per fortuna e a un tratto un guadagno duplice e ben grande; poichè l'una ci offre, a mio giudizio, un'imagine meno incompleta e più fedele della famosa opera di Scòpa, l'altra la prima copia di una celebrata scultura di Prassitele. Questa ha la testa, quella per disgrazia no; ma, appunto per la verificata comunanza di tipo e di forme che le monete mostrano estendersi anche alle teste delle figure originali, la statua cretese ci permette fino ad un certo punto di farci una idea della mancante, finchè un caso più fortunato non ce ne riveli, con una riproduzione perfetta, il particolare carattere. In questo senso noi possiamo dire che la statua trovata a Gortyna, oltre a farci conoscere un'opera di Prassitele, ci aiuta altresì a completare l'imagine di quel simulacro che Augusto dedicò nel bel tempio del Palatino e che Properzio vide e cantò; e in questo senso diciamo pure che il nostro Ennio Quirino Visconti colpiva nel segno quando egli primo indicava quale una ripetizione di quell'opera la statua *e* del Museo Vaticano, vale a dire una statua del tipo e della serie cui spetta anche questa di Gortyna.

Collocata in un tempio antichissimo di quell'isola che dette a Delfo il culto e l'oracolo apollineo, questa nobile figura, in cui si armonizzarono in novella guisa le bellezze dello stil nuovo con le forme fisse della tradizione, potea ben rievocare agli occhi de' pii Cretesi la fulgida visione del divino Suonatore di cetra, che dicevano apparso agli antichi emigrati dall'isola natía; e intanto di secolo in secolo tra i cori adunati nel sacro recinto del Pythion i citaristi indigeni, pomposamente abbigliati come il dio, rinnovavano nelle feste l'accordo dei loro suoni col ritmo dei peani nazionali, simili a quelli che — così narrava la poetica leggenda — accordati col bel suono della cetra di Apollo echeggiarono un dì tra le rupi misteriose del Parnasso.

Luigi Savignoni.

Fig. 33. Apollo Palatinus in monete di Augusto e Antonino Pio.

IL PRAEFECTUS PRAETORIO FURIUS VICTORINUS.

Se una iscrizione — e non è frequente il caso — si trova ripetuta fra le *falsae vel suspectae* nei vari volumi del *Corpus Inscriptionum*, generalmente appartiene a quelle falsificazioni mostruose ed infantili del secolo XV, che hanno, per il loro contenuto strano ed epigrammatico, incontrato gran favore nei primordi della nostra scienza, e che perciò si trovano in molte sillogi antiche attribuite a località assai diverse: ma oggi non occorre più dimostrare la loro falsità. Ben diverso è il caso del quale tratto nelle pagine seguenti, ove cercherò di provare, che una iscrizione condannata come falsa in non meno di quattro volumi del *Corpus* è, almeno per la parte essenziale, genuina e non priva d'interesse storico.

* * *

Gli scrittori moderni che si sono occupati della storia dell'impero di Marco Aurelio ed in ispecie della grande guerra marcomanica, fino a non molto tempo addietro si erano serviti di una iscrizione onoraria che si diceva posta ad un prefetto del pretorio del nome Furius Victor; e questo personaggio si supponeva identico con il prefetto Fabius o Furius Victorinus che venne ucciso, secondo attesta il biografo di Marco Aurelio, nei primi anni della guerra marcomanica.[1] Il testo di cotesta iscrizione è riprodotto o dall'*Imperium Romanum* di Onufrio Panvinio (p. 167 e 609), o dalla *Orthographia* di Paolo Manuzio (p. 108, ed. 1568), oppure più frequentemente dal *Corpus* del Grutero.[2] Il primo che espresse dubbi intorno all'autenticità

[1] *Hist. Aug. Vita Marci*, c. 14 *et Lucio quidem quod amissus esset praefectus praetorio Furius Victorinus atque pars exercitus interisset, redeundum esse censebat.* Il Casaubono (*Notae ad Script. hist. Aug.*, vol. I, p. 384, ed. Lugdun. Bat., 1684) aggiunge: « *Furius Victorinus fortasse idem est cum Cornelio Victorino praef. praet. de quo in vita Pii* ». Egli addita il passo c. 8: *In locum Tatti Maximi demortui duos praefectos substituit, Fabium Repentinum et Cornelium Victorinum.* Vedi anche TILLEMONT, *Hist. des Empereurs*, II, p. 357, ed. di Venezia, 1732.

[2] Sarà d'uopo di ripetere qui il testo nella forma come lo dà il Grutero (p. 414, n. 8, e Manutio) »: *L. Furio L. f. Pal. Victori | praef. praet. imperat. omnium | honorato et donato in | provinciam Parthiam | et Ver. . . . . . coron. murali | vallari | hasta pura sine vexillis | obsidionali/que corona donato pr. Aegypti | praef. urb. | proc. a rat. praef. praetor missu | Ravennatium proc. ludi magni | proc provinciae Hispaniae et Gall. praef. alae Frontonianae | trib. leg. II adiutric. 2 coh. Bracarum in Britannia.* Nella seconda edizione del Grutero sono aggiunte due altre righe *vicario praefecti praetorio iur. dic. | magist milit. ob mer. c. dd.*, che il Gudio aveva copiato dal manoscritto torinese del Ligorio.

di quella epigrafe fu Gaetano Marini (*Atti degli Arvali*, p. 634, n. 259): ma trent'anni più tardi, il Labus (*Prefetti dell'Egitto* p. 116 e 151) e finanche il sommo Bartolomeo Borghesi (lettera all'Amati del 23 gennaio 1821, (*Œuvres*, VI, p. 190) se ne servirono come fosse un documento genuino. Fu soltanto nel 1846 che lo stesso Borghesi nel suo commentario a due iscrizioni di Fuligno (*Annali dell' Istituto*, XVIII, p. 319; (*Œuvres*, V, p. 11), la condannò come spuria in termini assai categorici. « Qual fiducia riporre » dice egli « in un'iscrizione che, prescindendo da altre mende minori chiama provincia la Parthia che non fu mai soggetta ai Romani, che conferisce la prefettura di Roma a chi apparisce dal contesto non essere mai stato console e nè meno senatore, e che vi parla del *magister militum* ai tempi di M. Aurelio, mentre ognuno sa che furono istituiti la prima volta da Costantino! » Il Borghesi poi, ritornando sopra una congettura del Casaubono (v. sopra, not. 1) credette il prefetto Vittorino che morì sul principio della guerra marcomanica identico con quel Vittorino che succedette a Tattio Massimo; e poichè il collega di questo Vittorino avrebbe avuto, secondo alcune iscrizioni recentemente trovate (*CIL*. VI, 1564; XV, 7439), il nome *Cornelius Repentinus*, così il Borghesi espresse la congettura, che a Vittorino appartenesse in realtà il gentilizio Fabius, attribuito per errore a Repentino nei manoscritti dell' *Historia Augusta*. Questa congettura poi pareva ricevere una splendida conferma, quando il Peter pubblicò la prima edizione critica dell'*Historia Augusta*. Nel codice di Bamberga, creduto allora[1] uno dei principali della *Historia*, in quel passo della *Vita Marci*, che solo menziona il nome di Furio Vittorino (c. 14; v. sopra not. 1), la prima *u* del gentilizio *Furius* sta in rasura: e quindi non sembrava inverosimile, come sagacemente osservò l'Hirschfeld (*Verwaltungsgeschichte*, p. 226, ed. 1) che nell'archetipo fosse il gentilizio *Fabius*, di modo che Furius Victorinus dovrebbe cancellarsi dalla lista dei prefetti. Questa ingegnosa congettura dello Hirschfeld incontrò il plauso di molti studiosi, fra altri del chiaro editore dei *Fasti praefectorum* del Borghesi (*Œuvres*, X, p. 57).

Quanto all'iscrizione gruteriana, dopo la formale condanna espressa dal Borghesi, nessuno ha voluto difenderne l'autenticità; ed il fatto, accertato dalla revisione critica delle fonti, che non soltanto i testi pubblicati dal Manuzio e dal Panvinio, ma anche quelli che si trovano in parecchie sillogi manoscritte, derivano tutti da un solo autore primario, il famoso impostore Pirro Ligorio, sembrava confermare pienamente quel giudizio. I redattori del *Corpus Inscriptionum Latinarum* quindi l'hanno relegata fra le false in non meno di quattro volumi (vol. II, n. 396*; vol. V, n. 648*; vol. VI, n. 1937*; vol. XIV, n. 440*).

[1] Ormai è stato accertato che il codice di Bamberga è soltanto una copia del codice Palatino della *Historia*: v. MOMMSEN, *Hermes*, XXV, 1890, p. 281; DESSAU, *ivi*, XXIX, 1894, p. 393 seg.

E pure già nei testi che si trovano nel *Corpus*, secondo i diversi manoscritti ligoriani, si notano alcuni particolari, che fanno dubitare se veramente quella condanna generale sia giusta. L'errore madornale notato dal Borghesi, che cioè la carica del *magister militum* già viene attribuita al secondo secolo d. Cr., si trova soltanto in quelle ultime righe che il Ligorio ha aggiunte nell'ultima recensione della sua opera (*Cod. Taurin.* 5) e non deve influire sul nostro giudizio intorno al resto dell'iscrizione. Nelle prime righe dell'epigrafe accanto a gravi errori, si trovano taluni particolari, che il Ligorio difficilmente poteva inventare col proprio cervello. Che per esempio la *cohors Bracarum* nel secondo secolo stazionasse in Britannia, è ormai un fatto positivo, ma accertato da documenti scoperti soltanto nel secolo XIX (v. sotto, p. 74). La decorazione dei *vexilla obsidionalia* viene menzionata, oltre che nella nostra lapide, soltanto in quella ad essa contemporanea del prefetto Basseo Rufo (*CIL.* VI, 1599), che dal Ligorio certamente non era conosciuta.[1] Ed in generale, il *cursus honorum* sembra essere interpolato sì, ma si riconosce come assai differente da quelle carriere fantastiche così frequenti nelle iscrizioni onorarie fabbricate dal celebre impostore.

Ma la questione dell'autenticità si può dire entrata in una nuova fase dopo che, nel 1901, fu rinvenuta in Tiro nella Fenicia, una base di marmo con l'iscrizione seguente:

Λ · ΦΟΥΡΙΩΙ
ΟΥΙΚΤΩΡΕΙΝΩΙ
ΕΠΑΡΧΩΙ ΑΙΓΥΠΤΟΥ
ΕΠΑΡΧΩΙ ΠΡΑΙΤΩΡΙΟΥ
5. ΦΟΡΤΟΥΝΑΤΟϹ ϹΕΒΑϹτῶν
ΑΠΕΛ · ΑΡΧΙΤΑΒΛΑΡΙΟς
ΑΙΓΥΠΤΟΥ ὁ ΚΑΙ
ΕΠΙΤΡΟΠΟϹ
ΠΡΟϹΟΔΩΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡείας

(Héron de Villefosse, *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1901, p. 228 e 322; Seymour de Ricci *Archiv für Papyrusforschung* II, 1903, p. 571 secondo un calco; *Inscr. Graecae ad res Romanas spect.*, vol. III, n. 1103; Dittenberger, *Orientis Graeci inscr. selectae*, n. 707). Orbene, questo monumento, che accerta l'esistenza di un Furio Vittorino prefetto del pretorio e prefetto dell'Egitto, a noi impone l'obbligo di esaminare nuovamente il testo ligoriano, per provare se

[1] Non soltanto il testo manca in tutti [illegible] ligoriani [illegible] si trovava presso [illegible] W[illegible] [illegible] ma è quasi certo che la lapide fu trovata [illegible] in Roma [illegible] dal 1591-1594, [illegible] dopo la morte del Ligorio (1585; egli aveva lasciato [illegible] (nel 1553) [illegible] Roma per sempre già nel 1568). Le più antiche copie [illegible] epigrafica [illegible] il medesimo tempo.

si possano separare con qualche certezza le interpolazioni dalle parti genuine. Come punto di partenza, dobbiamo prendere naturalmente la redazione ligoriana più antica contenuta nei volumi napoletani: io ne propongo il testo, secondo la revisione gentilmente favoritami dal collega prof. Koerte, aggiungendovi una scelta delle più importanti variazioni, che il Ligorio ha voluto introdurre nelle redazioni posteriori della sua opera.

trovata nelle rovine del vico di Herelo presso la riva del Tevere rotta in cinque pezzi LIG. (Neap). PANV. (ms.). — Romae in castris praetoriis LIG. (Taur. 5). — Romae *nella casa di Jacubo Trivultio* IDEM (Taur. 26). — S. L. PANV. (ed.) LIG. (Taur. 17).

L · FVRIO · L · F · PAL · VICTORI
PRAEF · PRAET · IMPERATORIBVS OMNIVM
HONORATO · ET · DONATO · IN · | PROVINCIAM PARTHICAM
ET VER * * * * CORON · MVRALI · VALLARI
5 HASTA · PVR · SINE · VEXILLIS · | OBSIDIONALI
QVE · CORONA · DONATO · AEGYPTI . | PRAEF · VRB
PROC · A · RAT · PRAEFEC · PRAETORIVM · MISSV *
RAVENNATIVM · PROC · LVDI · MAGNI · | PROC · PROVINCIAE ·
HISPANIAE · ET · GALL · PRAEF · ALAE | FRONTONIANAE · TR
10 LEGIONIS · II ADIVTRIC · 7 COH · | BRACARVM · IN · BRITA

Ligorius Neap. lib. 36 pag. 370 (inde Panvinius, Vat. 6035 f. 94 v, Roma pag. 167 et solos versus 1. 2 p. 609; Waelscapple ms. f. 169; Cittadinius Vat. 5253 f. 302v) et magis interpolatam Taur. vol. 5. Ex Panvinio edito pendent tam Manutius orth. 108, 4 quam Ligorius ipse in cod. Taur. vol. 15 (inde *CIL.* V n. 648*), vol. 17 s. v. Ravenna, vol. 26 f. 138 v (inde *CIL.* VI n. 1937*). Ex Panvinio vel Manutio quaedam citat Masdeu *historia critica de la España* 6, 450, 1220 (inde *CIL.* II n. 396*). Ex Manutio Grut. 414, 8; ex praecedentibus omnibus Dessau *CIL.* XIV, 440*.

Dedi textum quem exhibet cod. Neapolitanus; in Taur. 5 in fine post BRITA | NNIA accesserunt: VICARIO PRAEFECTI · PRAETORIO · IVR · DIC · MAGIST · MILIT · OB MER · E · D · D. Tam Manutium quam Ligorium Taur. 15. 17. 26 ex Panvinio pendere inde intellegitur, quod cum Panvinius in libro typis impresso propter brevitatem paginae versus 3, 5, 6, 8, 9, 10 in binos diremisset (quam divisionem lineolis significavi), ceteri divisionem eam arbitrariam secuti sunt.

Il Ligorio, nonostante ch'egli dica la lapide « rotta in cinque pezzi » disegna il testo dentro una semplice cornice rettangolare, ed indica lacune (con asterischi) soltanto nella quarta riga e nella fine della settima. Però, le interpolazioni e i supplementi erronei da lui introdotti nel testo ci fanno riconoscere, dove egli abbia trovato

la lapide mancante o frantumata. Si possono distinguere con abbastanza certezza quattro parti diverse, separate tra loro da lacune più o meno considerevoli che il Ligorio ha supplite *de suo*, quasi sempre malamente. Sarebbe facile di separare in due anche il primo o l'ultimo di quei frammenti per arrivare esattamente al numero di cinque pezzi indicato dal Ligorio; ma poichè mancano argomenti certi per provare tale separazione, lascio da parte le congetture arbitrarie, e propongo il testo, quale mi sembra si possa restituire dopo aver eliminate le interpolazioni ligoriane.

t. FVRIO · L · F · PAL · VICTORI*no*
PRAEF · PRAET · IMPERATOR*um m. antonini*
et l. ueri augg. consularibus ORNAM*entis*
HONORATO ET *ob victoriam* PARTHICAM
5 *m. aureli antonini*
ET · *l* · VERI *augg* CORONA · MVRALI · VALLARI *aurea*
HASTIS · PVR*is iiii* VEXILLIS · OBSIDIONALI
*b*V*s iiii* DONATO *praef.* AEGYPTI · PRAEF · V*igilum*
PROC · A · RAT · PRAEF *cl* · PRAET · MIS*en praef cl. pr*
10 RAVENNAT · PROC · LVDI MAGNI · PROC · PROVINCIAE
HISPANIAE *ci*T · *proc al* GALL · PRAEF · ALAE · FRONTONIANAE TR
LEGIONIS · II · ADIVTRIC *trib.* COH · BRACARVM IN BRITA*nnia*

La lapide, come si vede, deve essere stata mutila in fine, ma intera dalla parte sinistra, cioè nel principio delle righe 4-12, come pure nella fine delle righe 7-12. La divisione delle righe nell'apografo napoletano è osservata; ma il Ligorio ha congiunto erroneamente i diversi frammenti, ed ha trascurato le parti non scritte della riga 5, che conteneva il nome dell'imperatore Marco.

Che la lapide alla fine della riga prima fosse mutila viene accertato dal fatto, che il Ligorio dà il cognome incompleto, cioè, VICTOR invece di VICTORINVS; ma pare che sia stato difettoso anche il principio della riga. Il prenome di Vittorino, secondo l'iscrizione di Tiro, non era Lucio, ma invece Tito; ora nell'età degli Antonini il prenome nelle famiglie di basso ceto — e che Vittorino non fosse di famiglia nobile, si rileva dal suo *cursus honorum* — era diventato stabile ed ereditario dal padre ai figli, e perciò sospetterei che nella lapide in realtà non sia stato altro che T · FVRIO T · F e che il Ligorio abbia malamente supplito questi avanzi di lettere.

Esaminiamo ora le singole cariche ottenute da Vittorino, e cerchiamo di stabilire, per quanto è possibile, la loro cronologia.

1. *praef(ectus) praetorio imperator(um M. Antonini et L. Veri Augg.)*. La lapide deve essere stata mutila dopo le lettere IMPERATOR....; nel supple-

mento assurdo OMNIVM si nasconde, come sagacemente mi fece notare il ch. prof. Vaglieri, un avanzo della parola ORNAMENTIS. Il Ligorio sulla lapide mutila, invece di ORNAM
credette di leggere OMNIVM.

Nella prefettura del pretorio Vittorino succedette immediatamente a Tattio Massimo, il quale la resse nel 158-159,[1] e tenne quell'altissimo posto fino alla sua morte nel 167 incirca. Il suo successore fu o Basseo Rufo, oppure Macrinio Vindice, ma più probabilmente il secondo, perchè da un papiro berlinese (*Griech. Urk.*, n. 903) si rileva, che Rufo era prefetto d'Egitto ancora il 29 agosto 168. È poco verosimile che in quei tempi di guerra, dopo la morte di Vittorino, il comando sia stato vacante per un tempo considerevole.

2. [*consularibus*] *ornam*[*entis*] *honorato.* Per consuetudine nel tempo degli Antonini, i prefetti del Pretorio, dopo alcuni anni del loro comando, ricevevano gli *ornamenta consularia:* gli esempi facilmente si trovano per mezzo del catalogo borghesiano (*Œuvres* t. X), nè io vorrei ripetere qui cose note. Vedi per la questione in generale Mommsen, *St. R.*, 1, 463 ed Hirschfeld *VG*²., p. 450.

3. [*ob victoriam*] *Parthicam* [*M. Aureli Antonini*] *et* [*L.*] *Ver*[*i Augg.*] *corona murali vallari* [*aurea*] *hast*[*is*] *pur*[*is IIII*] *vexillis obsidionali*[*bus IIII*] *donato.* Della preposizione OB forse avanzavano soltanto le parti superiori delle lettere, che il Ligorio lesse DO, ed interpolò in DONATO. Le decorazioni debbono essere state conferite a Vittorino circa il 165, cioè, durante la sua prefettura; similmente il prefetto Basseo Rufo fu decorato *ob victoriam Germanicam et Sarmaticam Antonini et Commodi Augustorum corona murali vallari aurea hastis puris IIII totidemque vexillis obsidionalibus* (*CIL.* VI, 1599). Il numero ternario delle corone è usuale per i prefetti del pretorio (v. Domaszewski *Rhein. Museum* LXVI, 1907, p. 171): quindi alla fine della riga 6 si deve supplire *aurea.* La nostra lapide nella prima parte delle righe 7 e 8 dev'essere stata abbastanza malmenata; per conseguenza, il Ligorio interpolò gli avanzi delle lettere, che forse erano

HASTIS PVRISIIII

in HASTA PVR SINE

Nel seguito, la parola CORONA sarebbe senza senso ed è certamente interpolata dal Ligorio: la copula QVE nel principio della riga 8 probabilmente, come suppone il Vaglieri, è lezione erronea delle lettere BVS. — I *vexilla obsidionalia*, come già fu detto, sono conosciuti soltanto da questa iscrizione e da quella di Basseo Rufo.

[1] Il prefetto Gavio Massimo, che fu nominato da Pio (*inter praefecto*[*s*] *eiu*[*s*], dice il biografo di Pio, c. 8) pervenne sotto il medesimo imperatore al ventesimo anno del suo comando. Che egli fosse prefetto già nel 139, lo attesta la lapide urbana *CIL.* VI, 31147 (cfr. *Prosopogr.*, 2, 113, n. 60): quindi, per il suo successore Tattio Massimo, rimangono soltanto gli anni suindicati.

4. *praef(ectus) Aegypti*. La prefettura di Egitto fu amministrata da Sempronio Liberale fin dal principio del 154; si vedano per ciò le testimonianze messe insieme dal Cantarelli nel suo bel lavoro *I Prefetti d'Egitto*, testè pubblicato nelle *Memorie della R. Accademia dei Lincei* (ser. V, vol. XII), p. 53. Poichè Vittorino fu promosso alla prefettura del pretorio ancora sotto il regno di Pio, la sua amministrazione dell'Egitto resta rinchiusa nel biennio 159-160. Una data più precisa ci viene fornita da un papiro della collezione Th. Reinach, menzionato brevemente nei *Comptes-rendus de l'Académie des Inscr.* (1905, p. 404) dal signor S. de Ricci, che con molta cortesia me ne diede il ragguaglio seguente: « *Le papyrus provient* « *d'Oxyrhynchos et consiste en une* ἀπογραφή (*bulletin de recensement individuel*) « *pour l'an 23 d'Antonin le Pieux. On y lit* l. 6, 7 : κατὰ τὰ κελευσθέντα ὑπὸ Φουρίο[υ] « Οὐικτωρείνο[υ τοῦ] κρατίστου ἡγεμόνος. *L'an 23 d'Antonin le Pieux, suivant le comput* « *égyptien, va du 29 août 159 au 28 août 160 après J.-C. Ce document a été vrai-* « *semblablement écrit peu après le début de l'année 23, c'est-à-dire dans l'automne* « *du 159* ». La prefettura d'Egitto di Vittorino quindi durò poco più di un anno.

5. *praefectus vigilum*]. Il Ligorio, supplendo questa parte male leggibile della lapide, vi pose PRAEF. VRBI: assurdità con ragione notata dal Borghesi (vedi sopra, p. 68). Fra le due prefetture che, nel *cursus honorum equestris*, sono adatte a questo posto, dico la *praefectura annonae* e la *praefectura vigilum*, mi pare preferibile quest'ultima, essendo la emendazione un po' più facile. Nel 156, il predecessore di Vittorino nel comando del pretorio, Tattio Massimo, era comandante dei vigili (*CIL.* VI, 222): è probabile che anche nella *praefectura vigilum* ambedue si siano succeduti nel medesimo ordine, e potremo quindi ascrivere il comando di Vittorino agli anni 157-158.

6. *proc(uratori) a rat(ionibus)*. Troppo poco sappiamo sugl'impiegati che tennero quest'alta carica sotto gli Antonini, per stabilire con esattezza il tempo della procura di Vittorino; il prossimo predecessore che conosciamo è L. Valerius Proculus, che era *procurator a rationibus* prima del 144, il prossimo successore Bassaeus Rufus, che lo fu prima del 161 (vedi lo specchio a p. 75).

7. *praef(ectus) [classis] praetoriae Mis[en]atium, praef(ectus) [classis] prae[toriae] Ravennat[ium]*. I comandi delle due armate italiche nella carriera di Vittorino si succedono immediatamente, come spesso accade nel secondo secolo (vedi gli elenchi composti dal Fiebiger presso Pauly-Wissowa *R. E.*, III, p. 2640 e seg.). Nel settembre del 152, Tuticanio Capitone comandò l'armata ravennate, come si rileva dal diploma n. LXII (*CIL.* III, p. 1987). Vittorino sarà forse stato il suo predecessore, ed avrà comandata la *classis Ravennas* circa l'anno 150.

8. *procurator ludi magni*.

9. *procurator provinciae Hispaniae citerioris*.

10. [*procurator*) (*quadragesimae*)] *Gall*(*iarum*). Se questo supplemento, che mi fu suggerito dall'amico v. Domaszewski, coglie nel segno, abbiamo qui il più antico esempio di un procuratore del dazio gallico; generalmente si crede che, sin dalla fine del secondo secolo, la quadragesima fosse amministrata da schiavi o liberti imperiali, i quali soltanto verso il tempo di Severo vennero surrogati da *procuratores*. Vedi Rostowzew, *Geschichte der Staatspacht*, nel *Philologus*, *Suppl.* IX, p. 400 ed il titolo di Maktar *CIL.* VIII S., 11813.

11. *praefectus alae Frontonianae*. Questo corpo fu di stanza, per tutto il secolo I e II, nell'estrema parte settentrionale della Dacia, presso il moderno villaggio di Alsò-Ilosva, ove ha lasciato numerose memorie (vedi *CIL.* III, p. 161; Cichorius pr. Pauly-Wissowa, *R. E.*, I, p. 1268).

12. *trib*(*unus*) *legionis II adiutric*(*is*). Questa legione stazionava, dalla metà del secolo II in poi, nella Pannonia inferiore; però, come osserva il Mommsen (*CIL.* III, p. 416), per il tempo del trasferimento in questa provincia non abbiamo ancora testimonianze dirette. Secondo l'ingegnosa congettura del v. Domaszewski (*Rhein. Mus.* XLVI, 1891. p. 603) essa avrebbe avuto le *stativa* ad Acumincum (Szlankemen) nell'epoca di Traiano, e sarebbe stata traslocata ad Aquincum circa 50 anni più tardi.

13. [*praef.*] *coh.* [*III*] *Bracarum in Brita*[*nnia*]. Che la *cohors III Bracaraugustanorum* fosse di presidio, durante il periodo degli Antonini, nella Britannia, lo attestano i diplomi militari XXXIII (*CIL.* III, p. 864) dell'anno 103, n. XLIII (*CIL.* III, p. 873) dell'anno 124, e LVII (*CIL.* III, p. 1982) dell'anno 146. Tutti questi diplomi tornarono in luce soltanto nel secolo XIX.[1] La carica che Vittorino ebbe in questa coorte non può essere stata, come giustamente osserva il Domaszewski, il centurionato; anche qui si tratta di un supplemento erroneo che il Ligorio ha inserito in un posto ove la lapide era rotta.

Non sarà fuori di proposito ripetere qui brevemente, in una tabella, il *cursus honorum* di Vittorino, e di paragonarlo con alcuni altri simili del medesimo tempo; ho scelto naturalmente quelli che permettono un' attribuzione cronologica certa delle singole cariche. Si rileva dall'aggiunto specchio[2] che, nella metà del secolo II, un periodo di venti anni era sufficiente per compiere la carriera equestre dai comandi subalterni militari sino alla prefettura del pretorio.

[1] Il Cichorius, nel suo utilissimo articolo *cohortes* (pr. Pauly-Wissowa *R. E.*, IV pag. 256), cita come testimonianza per il soggiorno dalla coorte in Britannia anche una iscrizione dal libro del portoghese ALBANO BELLINO, *Inscrip. Rom. de Braga* (Braga 1895, p. LXII). Ma esaminando il libro del Bellino, è facile riconoscere in questa pretesa iscrizione la nostra, passata dal Panvinio al P. Argote (*Memorias eclesiasticas de Braga*, vol. I. 1731, p. 408), e da questo al Bellino. *Ligorium expellas furca, tamen usque recurret!*

[2] In esso sono separate con le sigle *C* e *CC* le *procuraturae centenariae* e le *ducenariae*, secondo il sistema esposto dall' Hirschfeld, *V. G.* p. 435 e seg., ed. 2.

La parte inferiore della lapide di Vittorino era mutilata: nel verso dei supplementi assurdi apposti dal Ligorio nelle redazioni posteriori vi sarà stata la menzione di qualche altro comando militare di basso grado, forse, come nella iscrizione di Basseo Rufo, del primipilato. La fine dell'iscrizione è perduta, così pure l'indicazione di colui, o di coloro, che eressero la base in onore di Vittorino. La stretta analogia fra la nostra iscrizione e quelle di Basseo Rufo e di Claudio Frontone (*CIL.* VI, 1377) potrebbe far supporre che anche la nostra originariamente provenisse dal Foro Traiano, e che la clausola fosse da restituirsi così: *huic senatus auctore Imperatore M. Aurelio Antonino Augusto Armeniaco Medico Parthico maximo, quod post aliquot secunda proelia adversum Germanos ad postremum pro r. p. fortiter pugnans ceciderit, armatam statuam poni in foro divi Traiani pecunia publica censuit.* A chi volesse dubitare che una iscrizione scavata nel secolo XVI nelle rovine del Foro Traiano[1] rimanesse sconosciuta a tutti gli epigrafisti ad eccezione del Ligorio, si potrebbe opporre l'esempio della sudetta base onoraria di Claudio Frontone, che fu copiata dal solo Ligorio nel vol. XV della serie torinese. Ma d'altra parte non so se si possa trascurare affatto l'indicazione che il Ligorio dà nei volumi napoletani, i quali, come è ben noto, appartengono al primo periodo della sua operosità, e sono relativamente più degni di fede (l'indicazione nel Taur. 15: « nel castro pretorio » non merita essere tenuta in conto). Egli nel libro 36 della collezione Napoletana la dice « trovata nelle rovine di Hereto presso la riva del Tevere »: e questa indicazione per sè non ha niente d'improbabile, essendo noto che in tutto il territorio nomentano e in quelli limitrofi le bellissime falde delle montagne sabine erano seminate di ville dell'aristocrazia romana. Ed è pure noto che il Ligorio, nei suoi primi anni di studi epigrafici, percorse il territorio della Sabina riportandone parecchie iscrizioni d'altronde non conosciute. Allora la nostra lapide si dovrebbe credere eretta in onore a Vittorino da un membro della famiglia, oppure, come quella di Emilio Caro (*CIL.* VI, 1333), da un ufficiale subalterno che aveva fatto servizio sotto il suo comando. Il problema potrà essere risolto soltanto quando sarà venuto alla luce, sia in Roma, sia nella Sabina, qualche frammento della lapide originale.

CH. HUELSEN.

[1] Intorno agli scavi del Foro Traiano nella metà del secolo XVI si veda LANCIANI, *Storia degli scavi*, II, p. 122-129. Sono di speciale importanza quelli eseguiti nel 1555 nella parte orientale del Foro, sotto la casa dei [illegible], dai quali oltre ad una serie importante di sculture tornarono alla luce le due basi onorarie frantumate *CIL.* VI, 1407 (del console M. Ponzio Leliano Larcio Sabino) e VI, 1540 (anonimo), ambedue poste a personaggi che presero parte alle guerre di Marco Aurelio. È da notarsi però che ambedue le iscrizioni non furono copiate dal Ligorio, mentre egli conobbe *de visu* una terza base trovata nelle stesse vicinanze: *CIL.* VI, 996).

SCULTURE ELLENISTICHE.

I.

« Generalmente si riconosce oggi, nel gruppo del Pasquino, un'opera della fine del quarto secolo a. C. ». Così scrive l'Amelung[1] il quale infatti in varie occasioni ha propugnato tale cronologia. Non so peraltro se la sua affermazione sia del tutto esatta riguardo agli altri. È vero che nell'istesso senso suo si sono recentemente pronunciati il Michaelis e, pare, il Loeschcke.[2] Ma non mancano coloro i quali, come sopratutto il Waser, ma anche lo Studniczka ed apparentemente lo Helbig,[3] fino ai giorni nostri sostengono una data più inoltrata nell'età ellenistica, opinione altre volta anche da me espressa ed alla quale non trovo da derogare.[4] Troppo grande mi sembra il distacco che separa il nostro gruppo dalle opere sicure di Lisippo o della cerchia lisippea nel movimento e nell'espressione dei dettagli anatomici, perchè io possa persuadermi che ancor vivente Lisippo l'arte avesse percorso tanto cammino.

Ma siccome per gli elementi indicati il mio potrebbe parere partito preso, fermiamoci alla testa. Confrontiamo dunque la testa di Menelao con un'altra nella cui data tutti, credo, convengono, quella dello Zeus di Otricoli, dall'Amelung opportunamente messa negli ultimi decenni del quarto secolo.[5] Non è evidente l'enorme differenza stilistica che passa tra le due? Nello Zeus, le divisioni ed insolcature della fronte, il movimento dei suoi muscoli, lo sprofondimento degli occhi, il rilievo delle singole ciocche dei capelli e della barba e la vita che le anima, tutto ciò, quando lo si guardi in sè, si direbbe spinto ad un grado massimo. Eppure sembra moderato, semplice, regolare al paragone della testa di Menelao con le ciocche spennacchiate, dissidenti tra loro, e con le superficie del nudo inquiete, scolpite non già come forme organiche di viso umano, bensì come massa bizzarramente rocciosa. Nè si obietti che la situazione nelle due opere è diversa: poichè le differenze sono

[1] AMELUNG, *Die Sculpturen des Vatican. Museums* [illegible] I. Mich. n. 704, pag. 702.

[2] AMELUNG, *Führer durch die Antiken in Florenz* [illegible] p. 10. *Moderner Cicerone* I. Rom, p. 270. MICHAELIS in SPRINGER *Handb. d. Kunstgesch.* I[7] p. 290 e seg. LOESCHCKE vd. AMELUNG *Sculpturen d. Vat. Mus.* I. p. 302 Mich. n. 70. Non ho potuto riscontrare l'articolo del KEKULÉ *Museum* IV (1899) tav. [illegible] [illegible] MICHAELIS [illegible]

[3] WASER [illegible] IX (VIII) 1901 [illegible] e segg., STUDNICZKA [illegible] *Kunst* N. F., XIV (1903) p. 182 nota 32. [illegible] HELBIG, *Führer*[2] I [illegible]

[4] [illegible]

[5] AMELUNG [illegible] 1903 II [illegible] Brunn.

di indole stilistica, consistono nella diversa concezione delle forme. Ma pur volendosi insistere su tale diversità, si presta al confronto un' altra testa, eccitata al pari del Menelao sebbene da affetto diverso, quella del Tritone della Galleria delle Statue[1] (fig. 1). È notevolissima l' affinità nel trattamento della fronte, nella conformazione dell'occhio, massime nella parte sopracciliare,[2] nell' andamento del dorso

Fig. 1. Teste del Tritone e del Menelao Museo Vaticano (da gessi).

nasale, nella bocca anelante, nei capelli svolazzanti e frastagliati. Ebbene, il Tritone, nel quale il movimento della superficie pur non raggiunge il grado del Menelao, è dall'Amelung attribuito alla prima scuola pergamena.[3]

Non credo invero necessario di scendere proprio tanto, e nemmeno per il gruppo del Pasquino sembrami doversi di molto varcare la metà del secolo terzo, e ciò per la seguente riflessione. Ho già in altro luogo[4] accennato alle concordanze di tema che legano il gruppo in parola a quello già Ludovisi del Gallo e della moglie, ma anche alle divergenze che rivelano in quest' ultimo un concetto compositivo più ardito e complicato. Mentre infatti nel Menelao l' asse del corpo si presenta tutto unifor-

[1] La lieve discrepanza d'inclinazione che nella nostra figura sussiste tra le due teste, non toglierà, spero, l'evidenza del confronto. Lo stesso si dica delle figure 4-5 a pag. 83.

[2] Il restauro d'un pezzo della parte sinistra è fatto sul modello della parte destra, antica.

[3] AMELUNG, N. *Cicerone*, p. 267 e seg.

[4] *Lysipp*, p. 29 e seg.

memente inclinato ed appena la testa è volta nella direzione opposta, quello del Gallo compie una torsione forte; le braccia di Menelao sono tutt'e due abbassate, occupate unicamente del cadavere di Patroclo; laddove nel Gallo, doppiamente impegnato, vi è un marcato contrasto tra il braccio sinistro gravato dal peso della donna cadente, ed il destro sollevato con sommo sforzo. Stilisticamente queste differenze significano nel Gallo un'arte più progredita, che affronta problemi formali più intricati ed ardui. E lo stesso si dica dei due cadaveri: il Patroclo, offerendo alla vista la facciata anteriore del torace, conserva ancora un residuo della primitiva tendenza di ogni arte di spandere le figure dinanzi allo spettatore ed esibirne le parti più essenziali; la moglie del Gallo invece rompe con quella tradizione, offerendo il torace di scorcio dal di dietro in avanti. Nella architettura del gruppo intero finalmente il Pasquino mostra le masse parallelamente associate e mosse; nella coppia dei Galli le masse sono contrapposte ad angolo.[1] Pare quasi manifesto nel gruppo Ludovisi l'intento dell'artista di andare in tutto più in là del gruppo di Menelao, pur ponendosi i medesimi problemi formali di quello. Nè tanto frequenti erano nella statuaria greca gruppi come i nostri da potersi immaginare l'opera più recente indipendente dalla soluzione anteriore di un problema affine. Se dunque a ragione traduciamo in termini cronologici le differenze della forma e della concezione artistica, l'originale del Pasquino non potrà discendere ad un periodo posteriore alle creazioni di Attalo negli ultimi decenni del secolo terzo, e probabilmente dovrà ritenersi un po' più antico di quelle.

2.

Così nella descrizione dei calchi di Berlino del Wolters[2] come nel sunto storico-artistico del Michaelis[3] il posto immediatamente conseguivo al Pasquino è tenuto da un altro insigne frammento statuario di Roma, dall'Amazzone Borghese, senza che però alcuno di essi si pronunci esplicitamente sul genere dei rapporti che corrono

[1] La posizione reciproca delle due figure ha bisogno di qualche correzione. Il tassello che ora [illegible] spalla destra della donna dalla [illegible] sinistra dell'uomo è tutto moderno, e dove [illegible] all[illegible] [illegible] questa una lieve incavatura della superficie [illegible] nella quale [illegible] è supponibile [illegible] della donna. Che anche la testa [illegible] dell'altra figura, [illegible] [illegible] dalla parte [illegible] dell'uomo. Dubbio [illegible] se la [illegible] della figura maschile rispetto alla base [illegible] tutto esatto. Certo [illegible] cresce in altezza verso la [illegible] il piano superiore del [illegible] [illegible] del plinto [illegible] [illegible] per giudicare [illegible] [illegible] del plinto.

[2] FRIEDERICHS-WOLTERS, n. 1400 [illegible] [illegible] *Annali dell'Instituto* XLVII, 1883, p. 840.

[3] MICHAELIS, [illegible], p. 201.

tra queste due opere; anzi sembra che il Wolters le consideri prodotti di scuole diverse. Identità d'indirizzo pare che riconosca l'Arndt, come si desume, più che dalla giustapposizione, forse formale, nei « Denkmäler », dal suo elenco.[1] A me pare infatti che affinità strettissima leghi l'Amazzone al gruppo (fig. 2 e 3).

Forse già il motivo d'un corpo inerte, portato via senza resistenza, quale lo vediamo nell'Amazzone, potrebbe richiamare alla mente il cadavere di Patroclo. Ma più ancora si presenta somiglianza nel panneggiamento dalla stoffa grossa e greve e dalle pieghe piuttosto acciaccate e prive di gretta minutezza. E nella disposizione del chitone che obliquamente scende dalla spalla sinistra, incontrato sotto la mammella dal balteo diagonalmente opposto, ed ai fianchi dalla cintura alla quale si sovrappone a borsa il lembo abbandonato della exomis della spalla destra, vi è un parallelismo, per non dire identità, che non so se dipenda tutto dalle condizioni generiche dell'indumento. Decisivo poi mi pare il raffronto delle teste,[2] non solo per l'atteggiamento e per i motivi degli occhi e della bocca aperta, ma per tanti altri dettagli caratteristici (fig. 4-5). Tali sono la linea onde i capelli contornano la fronte, il loro nascere e fluire giù a ciocche (più abbozzate e sommarie invero nell'Amazzone che nell'esemplare vaticano della testa di Menelao che poniamo a confronto per la migliore conservazione, mentre l'esemplare del Pasquino anche nell'esecuzione si accosta più all'Amazzone); il ciuffo rivolto in alto, che appare nella veduta di profilo; l'orecchio in entrambe coperto sotto i capelli ad eccezione del lobo. Persino il modo come nella testa virile la barba si stacca dalla tempia con il primo ricciolino, marcante uno dei punti regolatori nei quali si contiene il disegno del viso, trova il suo riscontro nel ricciolino che fa frangia alla tempia dell'Amazzone. Uguale finalmente la forma dell'elmo con quella specie di nastro che viene fuori al posto dove si attacca il barbozzo, la linea con la quale si sovrappone al cranio, e la sua funzione architettonica nella composizione totale della testa.

E v'ha di più. Le misure delle due teste corrispondono con quelle variazioni che la diversità dei soggetti per sesso ed età esigeva.[3] E la stessa qualità del marmo greco, se posso fidarmi d'un'osservazione apposita, istituita con immediata successione sull'Amazzone e sul Pasquino di Palazzo Braschi, è parsa, e non a me soltanto, identica nelle due opere.[4]

[1] B. B. tav. 347; ARNDT, *Register*, p. 68.

[2] Cfr. la nota 1 a pag. 78.

[3] Lunghezza del bulbo coperto dell'occhio sinistro M. 0,043, A. ± 0,04
Lunghezza della bocca . M. ± 0,06 , A. 0,054
Distanza massima dei due occhi (comprese le palpebre) M. 0,125, A. 0,117
Distanza dall'attacco del lobo dell'orecchio sinistro all'ala del naso . . . . M. 0,126, A. 0,102
Distanza dalla sommità della fronte al contorno del mento . . . . M. ± 0,221, A. 0,205
(Le misure sono prese sui calchi).

[4] Così giudica anche L. MARIANI che dietro mio invito mi accompagnò in quella gita. A lui il marmo di entrambe le opere è sembrato addirittura pentelico.

Proverrebbero dunque questi due frammenti dal medesimo insieme e cesserebbe il nobile rudere del Pasquino di essere isolato? E quale poteva essere questo insieme

Fig. [illegible]

certamente imponente di statue e gruppi superanti le misure naturali. Ricordando come atti di eroica amicizia quale è quello espresso nel gruppo del Pasquino ricorrono precisamente nelle Amazonomachie fin dal secolo quinto, probabilmente uno dei

tratti geniali onde si rivelava l'ethos di Polignoto e Micone),[1] verrebbe fatto di domandarci se il gruppo del Pasquino non rappresentasse, in origine, un semplice episodio della battaglia contro le Amazzoni? Allora la coincidenza delle ferite con quelle di Patroclo secondo la descrizione omerica, o sarebbe casuale (come infatti

Fig. . Testa dell'Amazzone Borghese (dall'originale)

nelle Amazonomachie non è raro il motivo di combattenti attaccati simultaneamente dal davanti e dal di dietro), oppure introdotta dopo a dare nuovo significato alla composizione preesistente. Ambedue queste ipotesi però incontrano difficoltà; la seconda nel fatto che le ferite compaiono già nell'esemplare di Palazzo Braschi che si deve ritenere, se forse non l'originale stesso, non molto lontano dall'originale; e la prima nella ricorrenza del gruppo intiero come episodio riferibile alla guerra

[1] Cfr. BENNDORF, *Heroon von Trysa*, p. 114, ed inoltre nel fregio di Figalia le lastre 20 e 23.

troiana, nei rilievi della Tensa capitolina[1] e fors'anche nei nappi argentei di Monaco.[2] D'altro canto, la riunione in un grande complesso statuario di soggetti appartenenti a cicli mitologici diversi avrebbe il suo parallelo precisamente in quel periodo nei doni ateniesi di Attalo; ed il monumento delle battaglie nella stessa acropoli di Per-

Fig. 4. — Teste del Menelao e dell'Amazzone Borghese [illegible]

gamo, distribuito come pare che fosse in vari gruppi non troppo popolosi, ed esibenti più che altro, alcuni episodi caratteristici delle battaglie,[3] sembrerebbe attestare che anche l'insieme del quale crediamo d'intravvedere qualche sparso avanzo nelle due sculture romane, potesse contenersi in misure non eccessivamente gigantesche.

3.

Alla medesima cerchia artistica propendo ad aggiungere ancora un'opera, certamente di derivazione cospicua, sulla quale è merito del Treu di avere fermato l'attenzione: la Menade di Dresda da lui identificata con la celebre di Scopa.[4]

[1] *Bull. Commiss. arch. comun.* 1877, tav. XI [illegible]. Helbig, *Führer*[2], I, n. 508.

[2] Christ, *Führer durch d. Antiquarium in München* (1901), p. 64, n. 647.

[3] [illegible] n. 21-28 [illegible] LIV 1895 [illegible]

[4] Treu, *M[illegible]* [illegible] p. 17 [illegible]

Non è senza lunga esitanza che mi metto in contraddizione con un'idea con la quale si colmerebbe una delle lacune più sentite nel nostro sapere e che è così calorosamente vagheggiata da uno scienziato al quale mi lega antica e sincera deferenza.

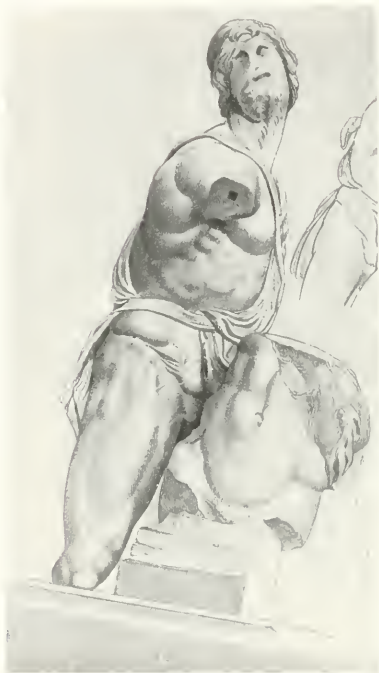



Fig. 6-7. Pasquino (disegno Donner) e Baccante di Dresda (gesso).

Ma tale idea non mi è mai parsa sufficientemente suffragata da prove.

Infatti per il principale argomento del Treu, la ricorrenza cioè di un somigliante motivo di panneggiamento nei fregi del Mausoleo — a parte il quesito, se tale motivo non potesse in varî periodi scaturire spontaneo dalle premesse della situazione — non si è tenuto conto di un fatto che mi sembra capitale, che cioè molti motivi, nell'arte greca, si riscontrano in disegno ed in rilievo prima che la statuaria, più lenta di quelle, arrivi ad appropriarseli.[1] Se reggesse il ragionamento seguito dal

[1] Cfr. *Lysipp.* p. 14 e p. 34, nota 11. È questa la ragione per la quale non potrei seguire le conclusioni del Petersen, *Röm. Mitt.*, XV, 1900, p. 156 segg., intorno all'età dei Lottatori degli Uffizi, quand'anche mi

Treu, dovremmo di oltre un secolo anticipare l'introduzione nella statuaria di motivi i quali, come quelli dell'Ares Ludovisi, dell'Ermete di Ercolano e del cosiddetto Giasone, si riscontrano in rilievo nel fregio del Partenone. E gli stessi fregi del Mausoleo offrono qualche esempio di motivo che nella statuaria appare soltanto tra le opere pergamene.[1]

Quando, alcuni anni or sono, al nostro Museo giunse il calco della statuina di Dresda ed io lo tolsi dalla cassetta, mi parve che un altro Pasquinetto, rimpiccolito e volto nel femminile, ne sorgesse: tanta era la somiglianza della veduta che mi si affacciava, con quella principale del celebre gruppo. A porla anche più in evidenza, riproduciamo qui la Menade insieme al Pasquino nella inclinazione datagli in disegno dal Donner[2] (fig. 6-7). Notevolissima già la concordanza della disposizione del vestito passato dietro alla cintura in modo da lasciare tra i due orli una parte del fianco scoperta, ed accompagnante, nella veduta indicata, per un tratto il contorno della coscia. Ma più ancora mi pare d'ispirazione conforme il movimento intiero, con la vigorosa distensione della gamba in giù, e con la testa che con contrasto gagliardo è volta all'indietro, corniciata dalla chioma svolazzante: tutto questo più energico, più estatico e svariato nella Menade, ma pur sempre in base ad omogeneo sentire artistico. Il viso distrutto della Menade, che certo è copia, e probabilmente diluita, d'un originale di dimensioni maggiori, non permette di estendere ad esso il confronto; tuttavia è riconoscibile la conformazione patetica degli occhi ed una trattazione dei capelli che in parte ricorda quelli dell'Hypsipyle del rilievo Spada,[3] ed un po' anche della Erinni Ludovisi.[4]

Non so se troppo degradiamo l'attraente figura dell'Albertinum, se invece dell'agognata riproduzione della Baccante di Scopa, la consideriamo una delle non numerose opere che lumeggiano un po' le vie dell'arte nel primo secolo ellenistico.

EMANUELE LOEWY.

[illegible] mente il [illegible] rate di [illegible] espresse, ma dei nostri arte[illegible]

[2] *[illegible]* p. 34 nota 11 — [illegible] se che gli [illegible] nava la somiglianza [illegible] signano [illegible] di Monaco [illegible]

[illegible] *In* [illegible] *[illegible]*[2], [illegible]

[4] [illegible]

MONUMENTI DEL MUSEO DELLE TERME.

I monumenti che seguono, esistenti nel Museo Nazionale delle Terme e tutti inediti, appartengono alla medesima cerchia di opere, delle quali mi sono occupato in un mio recente lavoro;[1] non mi indugerò quindi in minute illustrazioni.

Fig. 1.

1. Frammento di rilievo in marmo con la presunta rappresentazione della « Doloneia »[2] (fig. 1).

[1] *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana. I. La corrente asiana.* Roma, 1907, p. 61.

[2] Secondo la interpretazione indicata dallo Schreiber per l'esemplare di via Margana. L'Helbig, per conto

Dimensioni: m. 0,25 × 0,20.

Ulisse e Diomede, accostati l'uno all'altro, con le teste rivolte [illegible] fisso in uno stesso punto, stanno in vedetta. Ulisse [illegible], con [illegible], arco e faretra dietro le spalle, spada nella destra e scudo nel braccio sinistro [illegible] il torso quasi di prospetto e inclinato verso Diomede. Quest'ultimo, di aspetto giovanile, come appiattato dietro il corpo di Ulisse, a capo scoperto, sembra rivolto con tutta la persona dalla parte verso cui guardano entrambi e verso cui egli accenna con l'indice della mano diritta. Come si vede dalla riproduzione del rilievo rimane ben poco: della figura di Ulisse il torace con la testa, di quella di Diomede appena la testa e una mano. Ma questa composizione, sebbene presenti delle varianti, deesi considerare come una replica di un altro rilievo, anch'esso frammentario, ma non così mutilato come il nostro: quello di via Margana.[1] Qui si osserva come i due eroi stiano con ogni probabilità sulla sommità di un poggio: Ulisse, vestito di *exomis*, elmo in testa e scudo al braccio — come nell'esemplare delle Terme — si avanza verso il compagno il quale, per essere in una posizione più alta, si china verso di lui e, a differenza di quanto notasi nel rilievo delle Terme, protende il braccio destro facendoglielo passare dietro il capo. Un fronzuto albero si para davanti ad essi e li nasconde allo sguardo di una persona che, giù nella valle, imbacuccata in un vestito che sembra di foggia orientale, armata di arco, faretra e due giavellotti, procede in direzione di loro.

Fig. [illegible]

Sarebbe dunque da riconoscersi Dolone, piuttosto che Artemide[2] in questa figura [illegible] non avanza che il torace con la testa; ma che si abbia a immaginare in un avvallamento [illegible] dal livello assai più basso rispetto alle figure dei nemici.

2. Due frammenti di un rilievo in marmo con la liberazione di Andromeda (fig. 2 e 2 bis).

Dimensioni: m. 0,32 × 0,43; il minore alt. m. 0,27.

L'uno di questi frammenti comprende il torace di prospetto di una [illegible] donna [illegible] testa leggermente reclinata sulla sua sinistra, e il braccio sinistro [illegible]

suo, inclinerebbe a dare la stessa interpretazione [illegible] rilievo delle Terme (*Führer* I[2] [illegible]) [illegible] contrare difficoltà [illegible] qualche [illegible] narrazione omerica (*Il.* X 200 sgg.). Cfr. Marucchi-Vaglieri, *Guida del Museo nazionale*, 3ª ed., p. 324.

[1] [illegible] L[illegible] [illegible].

[2] [illegible]

in alto e disteso; veste il chitone affibbiato soltanto su di un omero, mentre l'altro — il destro — con tutta la parte corrispondente del petto rimane scoperto. Un piccolo drappo, specie di velo, le passa seguendo una linea falciforme al disopra del capo, le scende sul braccio sinistro e girando al di sotto del gomito esce da dietro il braccio medesimo e finisce in uno svolazzo. Ha capelli prolissi e scarmigliati; il viso — benchè in gran parte logoro — atteggiato a un' espressione di angoscia. L'orlo del frammento, che si stende sopra la testa della figura, contrariamente a tutto il resto è conservato e presenta una cornice molto semplice: un listello aggettante con gradino interno.

Il secondo frammento (il maggiore) comprende, a sinistra, la parte inferiore — presso a poco dalle ginocchia in giù — di una figura femminile coperta di lunga veste, al disotto della quale sporge in fuori il piede destro, portato in avanti e poggiante su di una leggiera prominenza dello sfondo: senza dubbio la parte bassa di una rupe. Ai piedi di questa — a diritta — si stende una superficie ondulata di acqua marina, dalla quale sbuca fuori la protome di un mostro: testa (quasi

Fig. [illegible].

dimezzata, fra il leonino e il canino, leonine le zampe (visibile una sola); liscia generalmente la pelle, con squame cuoriformi lungo la spalla; criniera setolosa (almeno nella intenzione dell'artista); ciocche villose attorno alle mascelle. Il mostro aggrappa una zampa sulla roccia accanto al piede della donna e alza la testa come per guardarla in faccia.

Anche in questo frammento non rimane che da un sol lato — il destro — un piccolo avanzo dell'orlo, che presenta la stessa sagoma notata nel precedente. Nel campo libero, tra questo avanzo di cornice, limitante la scena dalla parte di destra, e le figure del mostro e della donna a sinistra, permane evidentissima qualche impronta di una terza figura, e tale da farla supporre scolpita quasi di tutto tondo anzi che in alto rilievo, sì scarse e sottili — ove pur ci sono — appariscono le tracce delle attaccature che la legavano allo sfondo. La maggiore di queste tracce — una lunga frattura aggettante che declina da sinistra verso destra fino a sovrapporsi alla sagoma della cornice — descrive abbastanza visibilmente la *silhouette* di una gamba umana. In basso poi, tra le increspature dell'acqua e presso il dorso del mostro, c'è l'impronta visibile del profilo di un piede, anzi verso la punta si distingue nettamente lo schema delle dita, tra cui il pollice — più in alto — manca quasi com-

pletamente. Più in su, presso la testa del mostro altre due sporgenze grosse vicinissime tra di loro potrebbero avere appartenuto all'attaccatura del ginocchio corrispondente. Così si avrebbe l'altra gamba. Ora, la posizione del piede anzidetto è possibile soltanto per il sinistro e se immaginiamo la figura presentantesi di tergo allo spettatore; il che del resto appare confermato dal fatto che nella estremità inferiore della lunga traccia delineante l'impronta della gamba destra, sembra ravvisarsi il calcagno del piede corrispondente.

Soggetto della rappresentazione: Andromeda liberata da Perseo. Che i due pezzi si riferissero originariamente allo stesso insieme, risulta, oltre che dall'aversi in uno la parte superiore della figura di Andromeda, nell'altro la inferiore, anche dalla identica qualità del marmo e dal fatto che in entrambi il rovescio della lastra presenta la superficie martellata in modo del tutto somigliante. Tuttavia c'è da osservare che le proporzioni non sono troppo rispettate;[1] infatti il piede di Andromeda sporgente sotto la veste è troppo piccolo rispetto al resto del corpo; e la stessa sproporzione si noterebbe probabilmente anche nella figura di Perseo qualora fosse conservata.

Singolare la forma: l'orlo superiore non segue una linea orizzontale, ma è fortemente inclinato in maniera da formare un angolo acuto con la linea della sagoma perpendicolare del lato destro; il che ne rende più problematica la destinazione. Quanto allo stile, si può dire che presenta quasi lo stesso contrasto che abbiamo rilevato nelle proporzioni tra le varie parti delle figure: da un lato grande finezza di esecuzione, dall'altro segni visibili di trasandatezza. La faccia di Andromeda mostra lineamenti delicati e accurati, come indovinata abbastanza è la trattazione della capigliatura. Piuttosto inverisimile, nel panneggio, il motivo del velo svolazzante al di sopra del braccio. La figura del mostro complessivamente fredda e punto inspirata al senso del verismo: trascurati i velli mascellari e la criniera espressa con pochi solchi obliqui incavati alla meglio, paralleli gli uni agli altri. La roccia su cui sta Andromeda è appena visibile, talmente è uniforme e levigata. Del resto la evigatezza eccessiva appare estesa a tutta la superficie del rilievo; il che accresce l'impressione di freddezza, che si ha dalla composizione, e insieme al largo uso del trapano — come si vede, ad esempio, tra le dita del piede di Andromeda, tra le dita della zampa e tra le squame del mostro marino — fa pensare a un periodo dell'epoca imperiale inoltrata.

La figura di Andromeda concorda assai con quella corrispondente del gruppo di Hannover;[2] non così quella di Perseo, presentantesi di tergo; particolarità questa che ci richiama a qualche altra composizione pittoresca, come il gruppo pergameno di Prometeo liberato da Eracle del Museo di Berlino,[3] ove Eracle similmente va collocato di tergo.

3. Frammento di rilievo in marmo, da Ostia[4] (fig. 3).

Dimensioni: m. 0,24 × 0,30.

È un piccolo frammento di grosso lastrone con avanzo di una composizione figurata in altorilievo. Non saprei dire a quale sorta di monumento appartenesse, presentandosi come un piccolo e massiccio blocco di marmo, a facce non parallele. Quel che rimane superiormente è terminato da una semplicissima sagoma incorniciante la scena figurata; ma anche a destra — sebbene il frammento da questa parte sia rotto — la stessa composizione è chiusa da un listello perpendicolare che la separa da un altro riquadro a coda di rondine, forse destinato a un'iscrizione.

Quanto alla composizione, notasi una roccia che, a guisa di grotta, si eleva seguendo una curva ascendente verso destra; sotto la cavità di questa roccia rimane la parte superiore di una figura

[1] Per quanto non [illegible] le fotografie [illegible] tuttavia le presenti riproduzioni [illegible] l'idea di questa particolarità che si osserva nell'originale.

[2] L. F. Hermann, [illegible] Gruppe im Georg-Garten zu Hannover; Reinach, [illegible] II, p. 500, 1; Arndt-Amelung, E. V. 1074.

[3] Mitteilungen, [illegible]

[4] Di questo frammento [illegible] esso fu menzionato [illegible] 1886, p. 105.

femminile, vestita di chitone con in testa una specie di cuffia, in atteggiamento di chi poggia un ginocchio (il destro, per altro scomparso) a terra, e intenta ad alzare con una mano protesa il coperchio di una *cista mystica* collocata davanti a lei, mentre con l'altra solleva un grande drappo; ma ciò facendo volge bruscamente la testa indietro, come sorpresa dall'indiscreto apparire o avvicinarsi di qualcuno. E difatti, dalla parte esterna della grotta, appiattato dietro una sporgenza sta un giovine nudo che, aggrappandosi alla roccia lungo il pendio della medesima, spia dall'alto come cercando di non farsi scorgere. A questa figura mancano gran parte della testa e il piede sinistro; presenta inoltre una frattura al gomito destro. Lavoro andante, senza dubbio dell'impero avanzato.

Il soggetto sembra si abbia a riportare nella cerchia dionisiaca: nel giovine con probabilità si deve riconoscere un Satiro e nella donna una Ninfa o una Menade.[1] Come termini di confronto,

Fig.

da ricordarsi il sarcofago Casali,[2] un sarcofago di Dresda,[3] il piatto d'argento di Perm;[4] ma più interessante un rilievo del Museo Archeologico di Madrid,[5] per quanto mostri una composizione non del tutto identica e sia rotto in più pezzi e ricomposto con l'aggiunta — a quel che pare — di parti moderne: su di una elevazione rocciosa, che fa l'impressione di un vero mucchio di pietre, con sopra una pelle leonina, sta semisdraiato un uomo attempato; dalla parte di sinistra si accosta a lui una donna — nuda la parte superiore del corpo, ma dai fianchi in giù avvolta da un drappo cinto alla vita e annodato sul davanti — come in atto di porgergli un grappolo d'uva. Più a sinistra ancora un'altra donna, china, con un ginocchio al suolo e l'altro quasi, intenta ad aprire con una mano una cista e a introdurvi l'altra, nel tempo stesso che rivolge la testa indietro. Lo schema di questa figura corrisponde a quello della figura analoga del rilievo ostiense, e come in questo la

[1] Sulla frequente presenza della *cista mystica* nelle rappresentazioni bacchiche, LENORMANT, in *Daremberg-Saglio*, I. 2, p. 1205 seg.

[2] VISCONTI, *Museo Pio-Clementino*, V, tav. d'agg. C.

[3] BECKER, *Augusteum*, tav. CXI.

[4] STEPHANI, *Die Schlangenfütterung*, tav. I; DAREMBERG-SAGLIO, I, 2, p. 1206, fig. 1546.

[5] ARNDT-AMELUNG, *E. V.*, 1752.

dubbio a due diverse figure disposte una in faccia all'altra, e con probabilità sedute su due massi a differente livello. Lavoro di un naturalismo attenuato e artificioso dell'epoca romana.

Fig. 5

6. Piccolo frammento di rilievo in marmo, dal Tevere (fig. 6).

Alt. m. 0,14. — Comprende l'avanzo di una figurina di vecchio, disposta, a quanto pare, di profilo a destra, con la testa di prospetto. È coperta di un mantello tirato sul capo, che gli avvolge anche la mano destra accostata alla bocca. La capigliatura, sfuggente sotto l'orlo del mantello, prolissa e divisa sulla fronte in due masse ondulate. Come tutto raggomitolato e curvo, con capo quasi incassato tra le spalle, sembra appoggiarsi — adagiandovi anche la faccia — a una specie di pilastro, al quale, dalla parte di destra, sta aderente un lembo di drappo, forse di pertinenza a un'altra figura. La testa, ad eccezione della punta del naso, è ben conservata; il lavoro molto accurato è di un rimarchevole verismo.

Fig. 6.

7. Rilievo frammentario in marmo, dal Tevere [1] (fig. 7).

Dimensioni: m. 0,29 · 0,24. — In fondo un arco con sopra una bizzarra prominenza a cono o a piramide che sia, sostenuto da due colonne ioniche. L'arco è adorno di festoni e nastri. Dietro l'arco sorge un albero;[2] sul davanti un grande vaso collocato su di un basamento (in gran parte perduto). Un po' a sinistra del vaso un'alta erma, e più a sinistra ancora un altro albero, il cui tronco contorto si biforca in due rami: l'uno passa sotto l'arco e, alzandosi, ne sorpassa la sommità; l'altro gira davanti all'erma e raggiunge pure l'altezza del monumento. Poche e larghe foglie sulle cime dei rami. Innanzi all'erma, gittata su di un masso, una specie di pelle belluina, e appoggiato alla pelle una specie di bastone (perduto nella maggior parte). Al di sopra del vaso un oggetto che potrebbe essere una clava, ma che invero non vedesi bene ove stia appoggiata. Il rilievo alquanto logoro oltre che frammentario.

8. Frammento di piccolo altorilievo in marmo con scena di sacrificio (fig. 8).

Dimensioni: m. 0,27 × 0,165. — È in parte restaurato: l'orlo inferiore offre un forte aggetto, che forma come il piano sul quale è impostata la composizione del rilievo. A destra, un'ara quadran-

[1] *Saggi*, I, p. 33, n. 39. [2] In seguito a più accurato esame mi sembra da escludersi che sia un cipresso.

golare, disposta a sghembo, sagomata alla [illegible] e, in alto, adorna di un lungo serto avvolto di bende, il quale, appoggiato alle sporgenze angolari della cornice superiore, forma dei festoni ricadenti sulle facce dell'ara stessa.

A sinistra sta diritta una donna rivolta verso l'ara ed occupata a mettervi [illegible] è vestita di chitone — che, molto scollato e a corte maniche, lascia scoperto l'omero destro della figura e tutto l'avambraccio corrispondente — oltre che di *himation* ricaduto dietro le spalle, il quale, girando e formando un'ampia rimboccatura sul fianco destro, è poi appoggiato per un lembo al braccio sinistro. Porta calzari ai piedi.

La rottura obliqua della lastra ha tagliato la testa della figura insieme all'avambraccio sinistro e all'angolo superiore destro dell'ara.

Fig. [illegible]

9. Frammento di piccolo rilievo in marmo con scena di sacrificio campestre (fig. [illegible]).

Dimensioni: m. 0,23 × 0,22. — A destra, sopra un terreno accidentato e su di un piccolo rialzo del suolo, sorge un'ara circolare. È adorna di un serto, e sopra vi arde del fuoco. Dietro l'ara e a destra di essa, la roccia — della quale il rialzo su cui l'ara stessa sorge non è che una piccola prominenza — si innalza a perpendicolo e forma lo sfondo della scena da quella parte. Abbarbicato alla roccia è un albero, il cui tronco — che ha una lievissima sporgenza sul piano del rilievo e si confonde quasi con lo sfondo stesso — si piega sensibilmente verso sinistra. A diritta dell'ara e quasi sotto il tronco dell'albero, (almeno così sembra nella veduta prospettica), una donna, rivolta dalla parte opposta, è leggermente inclinata verso un oggetto, ora scomparso per la rottura del rilievo. Restano due zampe (fissipedi), che non si può dire con precisione se appartenessero a un animale o piuttosto a un tripode. La donna è vestita di chitone e di un mantello raccolto e annodato sul davanti, ha nudo il braccio sinistro e scoperto tutto l'omero corrispondente.

10. Rilievo in terracotta del genere Campana (fig. 10).

Dimensioni: m. 0,49 × 0,47. — Superiormente è limitato da una cornice a ovoli, inferiormente da un listello aggettante che porta sotto di sè un fregio a palmette. Al di sopra del detto listello si delinea un terreno disuguale e scabroso, che a un certo punto — verso destra — forma una piccola

Fig. 8.

elevazione, adattata ad uso di ara campestre, ai piedi della quale trovasi adagiato un oggetto quadrangolare. A diritta di questa ara sta in piedi una donna vestita di chitone a corte maniche, che lascia scoperto l'omero destro, e di mantello girato attorno ai fianchi e annodato.

Con la mano sinistra sorregge un lembo del *kolpos*, sul quale porta delle frutta, nella destra, protesa verso l'ara — sulla quale trovansi altre frutta, mentre altre ancora legate in un serto ne pendono in giù — pare che regga una specie di bastone. Dietro di lei sorge un albero, dal tronco nocchioso e contorto, di cui un ramo si allarga al di sopra dell'ara. Ai rami dell'albero trovansi appesi due *tintinnabula* e una siringe. Dalla parte opposta, in faccia alla donna sacrificante, un'altra figura di donna, vestita anch'essa di chitone ed *himation;* nella mano destra abbassata tiene un tamburello (?) e nella sinistra un tirso che si appoggia a una spalla: una Baccante, come Baccante deve essere anche la prima.

Dietro di essa una figura di giovine Pan, rivolto nella stessa direzione dalle zampe caprine e dalla faccia modellata secondo il tipo rustico dei Satiri; porta una pelle sulle spalle e suona la tibia. Un altro albero sorge dietro questa figura di Pan e, facendo *pendant* a quello di destra, chiude la scena da quest'altra parte.[1]

Il rilievo non è in istato di perfetta conservazione: rotto in più pezzi e ricomposto, presenta qua e là scheggiature e corrosioni; inoltre appare deturpato dal mastice steso lungo le congiunture dei vari frammenti.

11. Statuetta in marmo di una vecchia donna[2] (fig. 11 e 12).

Alta (senza il plinto) m. 0,81. — Mancano la testa, l'avambraccio destro e metà della mano sinistra; sono restaurati in gesso tutto il piede destro e la metà anteriore dell'altro. La figura è

Fig. [illegible]

altresì parecchio corrosa, specialmente sull'epidermide del petto. Veste chitone scollato che lascia scoperto l'omero destro e mantello cinto alla vita e annodato davanti. Leggermente chinata, con un vaso nella mano sinistra, sembra in atto di compiere una qualche cerimonia rituale.

Molto realismo, ma lavoro mediocre; il panneggio nelle sue abbondanti pieghe mostra un che di rigido e angoloso.

[1] La parte della composizione che comprende l'ara e le figure è perfettamente identica a quella di qualche lastra dello stesso Museo delle Terme e del Palazzo dei Conservatori (cfr. anche CAMPANA, *Op. in plast.* tav. XLIII); la differenza del nostro consiste soprattutto nella presenza degli alberi e anche nella maggiore altezza [illegible] posto la cornice superiore.

[2] Cfr. AMELUNG, *Sculpt. Vat. Museum* I, [illegible] (n. 580).

Le figure delle sacrificanti, nell'ultimo rilievo in marmo e nella terracotta, e la statua mostrano strettissima analogia tra di loro: tutte e tre sono occupate in una

Fig. 10.

cerimonia di culto, e tutte e tre vestono identicamente. Che questo abbigliamento sia peculiare di certe cerimonie religiose? Perchè, naturalmente, si potesse ritenere attendibile tale ipotesi, sarebbe necessario — se non che si riscontrasse in tutte le

scene analoghe — che, per lo meno, fosse esclusivo di esse e non si ritrovasse in altre estranee al culto. Ma non è di questo che per il momento dobbiamo occuparci.

Fig. 11

Il detto tipo di panneggiamento è quello che, secondo alcuni come il Lucas,[1] si incontrerebbe soltanto nell'arte alessandrina e nelle opere romane dipendenti da prototipi alessandrini.[2]

[1] *Jahrb. d. Inst.*, XV, 1900, pag. 40. — Strong, *Roman Sculpture*, p. 300, n. 8.
[2] Cfr. AMELUNG, *Sculpt. d. vat. Museum*, I, p. 690.

Come presentanti questa particolarità il Lucas menziona:

1. Il rilievo con scena comica del Museo di Napoli (Baumeister, *Denkm.*, II, pag. 827, fig. 911; Schreiber, *Reliefb.*, LXXXIII).

Fig. 12.

2. Il [illegible] che cava la spina (*Mus. Borb.*, IV, 53; Zielinski, *Rh. Mus.*, XXXIX, p. 102 seg., tav. II, 2; Schreiber, *Reliefb.*, LXXXI; Waser, *N. Jahrb. f. d. klass. Altert.*, 1905, I, 2, tav. IV, 1).

3. L'ara di [illegible] di Aquileia (Michaelis, *Arch.-epigr. Mitth.*, I, 1875, tav. 6, p. 81 seg.).

4. Il cammeo di [illegible] (*Mus. Borb.*, II, 28, 1; Furtwängler, *Gemmen*, I, tav. LVIII, 9).

5. Alcuni manichi di vasi in metallo (Schreiber, *Abh. d. sächs. Gesellsch. d. Wiss.*, XIV, 1894, V, p. 350, 372, 274).

15. Sarcofago del Vaticano (Medea a Corinto): il servitore che stende il *parapetasma* (Robert, II, tav. LXII, n. 194).

16. Sarcofago del Pal. Sciarra coi funerali di Meleagro: la nutrice nella scena del suicidio di Altea (Robert. III, 2, tav. LXXVIII, n. 250^{a}. Cfr. n. 320^{aa} e tav. LXXIX, n. 231).

17. Il sarcofago di Atteone: nella faccia laterale con il ritrovamento del cadavere, la nutrice (Robert. III, 1, tav. I. Cfr. pag. 4. fig. I-b).

Pietre incise.

1. Corniola di Vienna (Furtwängler, *Gemmen*, I, tav. XLVI, 13).

2. Corniola della Coll. A. J. Evans (Furtwängler, tav. L, 35) e cammeo della Coll. Beverley (Furtwängler, tav. L, 49), riproducenti la composizione dell' « Ecorcheur rustique ».

Monumenti vari.

1. *Tabula Iliaca* Polissena (Jahn-Michaelis, *Bilderchr.*, tav. I; Baumeister, *Denkm.*, I, tav. XIII, fig. 775; Roscher, *Lexikon*, III, 1, 670, fig. 9; Helbig, *Führer*, I², 462).

2. *Balsamarium* di Firenze: la sacerdotessa (Amelung, *Ant. in Florenz*, n. 243, fig. 43).

3. Vaso in bronzo di Avenches: più di una figura, a quel che pare (Bachofen, *Arch. Zeit.*, 1864, tav. CXC, p. 193-96).

Le opere che ho enumerate sono di quelle, per le quali l'opinione che siano di origine alessandrina, o che dell'alessandrinismo riflettano l'influsso, è stata più o meno avanzata, o — procedendo con gli stessi criteri — si potrebbe avanzare, per lo meno relativamente a qualche parte di una determinata rappresentazione o solo a qualche motivo. Ora, poichè ho rilevato, nel precedente lavoro,[1] come il Lucas si valga particolarmente del confronto con opere ritenute alessandrine per identificare la personificazione di una delle Province romane del tempio di Nettuno, devo qui aggiungere che egli invero si appoggia pure su altri confronti, cioè sulla analogia di certe figure scolpite su cucchiai in legno, egizi.[2]

Effettivamente non può negarsi che tal foggia di indumento offra molti tratti di somiglianza con la foggia di vestire propria degli Egizi. Senza bisogno di ricorrere a una esemplificazione di monumenti figurati di questo popolo, basta accennare saltuariamente ad alcuni dell'epoca classica, che pure o si riferiscono all'Egitto o con l'Egitto mostrano un qualche legame:

1. L'idria di Vienna con Eracle e l'armata di Busiride: i Negri, nella faccia della sfilata (*Mon. d. Inst.*, VIII, tav. XV-XVII; Furtwängler-Reichhold, *Griech. Vasenmal.*, tav. 51).

2. L'idria del Louvre con scena di caccia al cinghiale: i due uomini con la clava e la donna con l'arco (*Mon. d. Inst.*, VI-VII, tav. 72; Dumont-Chaplain, *Les céram. de la Grèce propre*, I, p. 205).

3. La figura scolpita sul coperchio del sarcofago di Cartagine, « . . . couverte et comme enveloppée, à la mode égyptienne, de deux grandes ailes de vautour » (Héron de Villefosse, *Mon. Piot*, XII, 1905, tav. VIII, p. 96 segg.).

[1] *Saggi*, I, p. 61.

[2] Scritto cit., p. 40, nota 81; cfr. Perrot-Chipiez, *Hist. d. l'art*, I, fig. 585, 586, p. 844 e seg. e Collignon, presso Rayet, *Mon. d. l'art ant.*, I, 11.

di panneggiamento, cioè, che non avesse alcun rapporto con altri sistemi più o meno in uso. Ma quando, ad esempio, in una scena di sacrificio — in pittura vascolare [1] — si incontra una figura di efebo con mantello cinto ai fianchi, si può dire che si tratta di tutt'altra cosa, solo perchè è annodato un po' lateralmente anzi che nel mezzo dell'addome? O che, ancora, sia diverso il caso di un'altra figura, [2] perchè porta il mantello fermato con due nodi laterali invece che con uno centrale? Questa variazione di motivo si ritrova anche nella statuaria. [3] Ma si può andare più in là e ritenere che, dopo tutto, nessuna essenziale differenza mostri il tipo propriamente in questione rispetto ad altri, come quello, affine, consistente in un drappo cinto ai fianchi in maniera quasi identica, ma senza un nodo visibile — tipo con il quale si può riconnettere anche l'abbigliamento caratteristico del *popa* romano, [4] — o l'altro, per cui il mantello si presenta semplicemente avvolto alla vita, [5] o l'altro ancora, comunissimo, consistente in un piccolo drappo, generalmente annodato con i lembi svolazzanti a fiocco, che si incontra con frequenza in figure di guerrieri, [6] agonisti, [7] oppure in figure di artigiani, [8] portatori, [9] lavoranti in genere. In altri termini, si

[1] Vaso dell'antica collezione Hamilton: l'efebo di destra con un piatto e una *oinochoe* (TISCHBEIN, *Coll. of engr. fr. anc. vases*, I tav. 27; *Arch. Zeit.* 1845, tav. 30, 1; LENORMANT-DE WITTE, *Élite*, II tav. 100). Cratere di Pelope e Ippodamia nel Museo Nazionale di Napoli: i due efebi assistenti Enomao nel sacrificio (INGHIRAMI, *Mon. etruschi*, V, 1, 15; *Arch. Zeit.*, 1853, tav. 55; ROSCHER, *Lexikon*, III, 1, 770 e fig. 5).

[2] *Lekythos* da Gela (P. GARDNER, *Journ. of Hell. stud.* XXV, 1905, p. 71, n. 533, tav. III).

[3] Statua di Igiea nel Museo di Berlino (*Beschr. d. Skulpt.*, 597; REINACH, *Répert.*, II, p. 300, 6).

[4] Esempi: Ara Pacis (PETERSEN, *A. P.*, tav. VII), ara del tempio di Vespasiano a Pompei (OVERBECK-MAU, *Pompeji*, p. 118, fig. 68; SYBEL, *Weltgesch. d. Kunst*, 2ª ed. fig. a p. 415; COURBAUD, *Le bas-rel. romain*, p. 90 segg., fig. 4). Colonna Traiana (CICHORIUS, *Traianssäule*, tavole X, XXXVIII, LXII, LXIII, LXVI, LXXII, LXXVI), Colonna Antonina (PETERSEN-DOMASZEWSKI-CALDERINI, *Marcussäule*, tav. 38 B, 39 A), ecc.

[5] Esempio: cratere di Anteo, al Louvre (POTTIER, *Vases du Louvre*, seconda serie, Sala G, tavola 101, n. 103).

[6] Esempi: POTTIER, *Vases d. Louvre*, seconda serie, Sala F, tav. 81, n. 240; GERHARD, *Auserl. Vasenb.*, tav. CXIV; GARDNER, *Journ. of Hell. stud.*, XXVI, 1906, tav. V, pag. 10; vedi DUHN, *Röm. Mitt.*, II, 1877, tav. XI-XII, n. 3, p. 258; DE WITTE, *Gaz. arch.* I, 1875, tav. XXIX, p. 113 e seg.; LENORMANT-DE WITTE, *Élite*, I, 90; HARTWIG, *Meistersch.*, tav. III, 2, X, XVII, XVIII, 1 e 2. Alle pitture vascolari fanno riscontro un frammento di rilievo in marmo, dall'Acropoli (SYBEL, *Katal.* 6944; LE BAS-REINACH, *Voyage arch.*, *Mon.*, fig., tav. 18, II) e il fregio occidentale con la gigantomachia, del tempio di Ecate a Lagina, per la figura di Posidone (CHAMONARD, *Bull. d. corr. hell.*, XIX, 1895, tav. XIII, pag. 248), e parecchi specchi etruschi (es., GERHARD, *Etr. Spiegel*, tav. 140, 159, 160, 220, 340, 344, 394, 412, 2).

[7] Esempi: DE RIDDER, *Vases de la Bibl. Nat.*, I, n. 252, fig. 22, n. 254, fig. 40 a p. 246 e 247.

[8] I tre Ciclopi nel rilievo con la fucina di Efesto del Palazzo dei Conservatori (C. L. VISCONTI, *Bull. comun.* VI, 1878, tav. X, pag. 142-152; HELBIG, *Führer* I², 587; si confronti il rilievo di sarcofago del Museo Capitolino, ROBERT, *Sarkophag-Rel.*, II, tav. XXI, n. 43), un lavorante in una scena di mulino (rilievo di sarcofago, *Arch. Zeit.*, 1877, tav. 7, n. 2); i tre operai che fabbricano la vacca per Pasifae (ROBERT, *Sarkophag-Rel.*, III, 1, tav. X, n. 35, cfr. tav. X-XI, n. 35′ e 35″); uno dei lavoranti sul sarcofago del Museo delle Terme (chiostro, ala III), con bottega di calzolai.

[9] Lo schiavo che trasporta un cinghiale in un sarcofago di Costantinopoli (LECHAT, *Bull. d. corr. hellen.*, XIII, 1889, tav. V, p. 310 segg.; ROBERT, *Sarkophag-Rel.* III, 2, tav. XLIV, n. 154 (cfr. il frammento di Weimar, tav. XLV, n. 146), due delle figure

ad esse particolarmente affini, come le Vittorie tipo statua di Brescia;[1] ma per conseguenza logica bisognerà accodarvi ancora un tipo statuario affine, cioè quello della figura di Psiche quale comunemente ci appare nei gruppi con Eros.[2] Ora per tutti questi tipi di Ninfe, di Afrodite e di Psiche, chi ha mai pensato all'arte alessandrina?

Concludendo, se, per via di esclusioni, è ovvio pervenire, a mo' di esempio, alla determinazione che quella — tra le figure simboleggianti le Province romane del tempio di Nettuno — identificata per la personificazione dell'Egitto,[3] sia tale realmente, anche tenuto conto di altri elementi come la capigliatura,[4] è bene però tener presente che, per sè solo, un simile panneggio non potrebbe considerarsi come un distintivo di assoluto e indiscutibile riferimento alla nazionalità africana.

Roma, aprile 1907.

GIUSEPPE CULTRERA.

p. 257, 6), gruppo del Museo Capitolino (*Mus. Capit.*, III, tav. 20; CLARAC, 634, 1428); gruppo di Firenze (CLARAC, 634, 1430); l'ara di Ostia (HELBIG, *Führer*, II², 1086).

[1] *Mus. Bresciano*, I, tav. XXXVIII-XL; CLARAC, 634 C, 1445 C; BERNOULLI, *Aphrodite*, p. 168 segg.

[2] HELBIG, *Führer*, I², 465.

[3] LUCAS, scritto cit., in *Jahrb. d. Inst.*, XV, p. 10, fig. 9; cfr. BIENKOWSKI, *Barbarorum Prodromus*, p. 72, fig. 67.

[4] LUCAS, scritto cit., pag. 40; BIENKOWSKI, loc. cit.

AVORI BIZANTINI NELLA COLLEZIONE DUTUIT

AL PETIT PALAIS DI PARIGI.

La bella collezione dei fratelli Dutuit, legata da essi alla città di Parigi, e con tanta magnificenza installata in una delle gallerie del Petit Palais, racchiude molti oggetti d'arte medioevale di grande valore. Nella vetrina degli avori attirano specialmente l'attenzione un cofanetto da classificarsi tra le così dette cassettine civili bizantine, e una tavoletta con la Vergine in trono, che probabilmente fu usata in antico come copertura di un codice.[1]

Il cofanetto ha forma rettangolare, con coperchio a piramide tronca, e misura centimetri 17 di altezza, 15.5 di larghezza e 24 di lunghezza; fu acquistato dai Dutuit alla vendita Germeau a Parigi, nel maggio del 1868.

Le quattro facce del cofano e il coperchio portano dei piccoli rilievi in avorio con rappresentazioni di lotta e di caccia, incorniciati da bande decorate di rosette iscritte entro medaglioni secondo il tipo consueto in queste cassettine. La faccia anteriore (fig. 1) ha tre formelle: in quella di destra è rappresentato Ercole in lotta col leone nemeo al quale serra la gola in una poderosa stretta, nel fondo vedesi un albero, e in basso un fiorellino; nel rilievo di sinistra c'è la stessa rappresentazione e anche qui l'uomo serra con forza il collo della fiera che è costretta ad aprire la bocca. Nella formella centrale, coperta nella parte superiore dalla serratura, è figurato un guerriero seduto, che si poggia, con le braccia incrociate, sulla sua spada.

Nel lato posteriore (fig. 2), nella formella di destra è rappresentato un uomo armato di scudo e di spada, in posizione di difesa; nella formella di sinistra, un uomo in tunica corta, sul punto di far scoccare la freccia dall'arco; in quella centrale è figurato un animale quadrupede simile a un cervo, addentato al collo da un grifo alato che gli sta sopra. I lati minori hanno soltanto due formelle: in quello di destra si vedono un grifo che lotta con una fiera, e un uomo con un oggetto non chiaramente riconoscibile; in quello di sinistra un centauro e un uomo in piedi armato di spada e di scudo. Il coperchio (fig. 3) ha nel piano due rilievi, e in entrambi c'è la rappresenta-

[1] Questi due avori avevo fatto oggetto di studio fin dall'estate del 1905, ma non mi fu possibile di ottenerne le fotografie, che ora ho potuto ritrarre col gentile permesso del signor Henry Lapauze, conservatore del Petit Palais.

Fig. 1. Parigi - Raccolta Dutuit al Petit Palais. Cofanetto bizantino (faccia anteriore)

Fig. 2. Parigi - Raccolta Dutuit al Petit Palais. Cofanetto bizantino (faccia posteriore).

zione di un cavaliere armato; quello del rilievo a sinistra sta in posizione di difesa, con la lancia in resta e lo scudo levato in alto; quello di destra tiene lo scudo abbassato e la spada sollevata in atto di menare un fendente.

Nelle quattro tavolette trapezoidali del coperchio, che formano i lati della piramide tronca, si vedono grifi affrontati, o in lotta, o brucando l'erba.

Fig. [illegible] R[illegible] Dut[illegible] P[illegible] [illegible]

Le formelle sono incorniciate da strisce decorate da rosette poste entro medaglioni; soltanto nei medaglioni della fascia che separa i due rilievi del coperchio si vedono, in luogo di rosette, tre teste in profilo coronate d'alloro.

Le rappresentazioni che abbiamo ora osservate nei rilievi del cofanetto Dutuit ricorrono quasi identiche sulle altre cassettine della serie, conservate a Firenze, Arezzo, Pisa, Cividale, al Museo di Cluny, a Xanten nella chiesa di San Vittore, e altrove.[1] La forma delle cassettine non è sempre la stessa; alcune sono rettangolari col coperchio piatto, come quelle di Veroli, ora nel South Kensington Museum,[2]

[1] La lista più completa [illegible] da HANS GRAEVEN nello *[illegible] Sammlung[illegible]* XX (1899) p. 25 e XXI (1900), p. 95. Ivi il Graeven segnal[a] anche il nostro cofanetto com[e] es[ist]ente nell[a] col[lezione] Dutuit a Rouen, e tra quell[i] di cui ignorava la sorte [illegible] [illegible] Anche [il] WESTWOOD [illegible] pag. 410 e 419 [illegible]

[2] VENTURI, *[illegible]*, I, fig. 307; MICHEL, *Hist[oire de l'art]*, I, fig. 145.

della cattedrale d'Ivrea,[1] del Museo di Cividale e del Museo civico di Arezzo,[2] del Museo di Cluny, di San Vittore di Xanten,[3] del Museo Imperiale di Vienna.[4] Altre pure di forma rettangolare hanno il coperchio a piramide tronca, come quella del Museo nazionale di Firenze;[5] infine nella forma del cofano Dutuit, cioè quadrata, col coperchio a piramide tronca, si vedono esempi nel Museo Civico di Pisa e a Roma nel Kircheriano.

Quanto alla questione della data a cui debbonsi attribuire i cofanetti, credo che non ci sia bisogno di tornarvi sopra, essendo oramai definita; più importante sarebbe il tentativo di dividerli in gruppi, secondo i caratteri stilistici, cosa che sarà possibile soltanto in una pubblicazione generale su tutte le cassettine. Un esame stilistico più approfondito potrebbe rivelare i vari elementi e le varie correnti artistiche che si incontrano nei cofanetti, dove accanto al predominio di motivi ellenistici compariscono reminiscenze orientali sassanidiche e influssi evidenti d'arte araba.

La cassettina Dutuit offre le maggiori somiglianze con quella della chiesa di San Vittore di Xanten edita dal Graeven, nella quale pure vediamo due volte ripetuta in una delle facce lunghe quella figura di guerriero con la corazza e il mantello, la sinistra poggiata alla lancia e la destra nel gesto di parlare, che appare nel nostro cofano nella formella centrale della faccia anteriore; figura che il Graeven fa derivare dalle imagini di Giosuè nelle illustrazioni bizantine della Bibbia.[6] Tale derivazione, anzi copia, come scrive il Graeven, a me non sembra così sicura: certo che negli ottateuchi dell'XI e XII secolo e nel Rotolo di Giosuè della Vaticana, la figura di Giosuè appare in varie scene identica a queste dei cofanetti, ma ciò può anche dipendere dal fatto che la redazione originale della bibbia figurata da cui provengono quegli esemplari più tardi, va riportata almeno al IV secolo,[7] cioè ad un tempo vicinissimo a quello a cui debbono attribuirsi i modelli ellenistici dei cofani: su questi si vedono, ad esempio, delle figure danzanti col manto sollevato ad arco al disopra del capo, similissime alle personificazioni della notte, del sonno, del dolore, negli ottateuchi e nei salteri. Perciò non mi pare necessario ammettere che gl'intagliatori delle cassettine avessero presenti modelli miniati: l'eredità dei motivi ellenistici era comune a tutta l'arte bizantina, non alla miniatura in modo speciale, e i

[1] Fotografia Alinari, n. 15781.

[2] Riprodotte nelle *Gallerie nazionali italiane*, vol. III, Roma, 1897.

[3] Edita dal GRAEVEN, *Mittelalterliche Nachbildungen des Lysippischen Heraklcskolosses*, in *Bonner Jahrbücher*, tav. IX, 1902.

[4] *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen d. allerhöchsten Kaiserhauses*, tav. II-III, 1899.

[5] Fotografia Alinari, n. 2783.

[6] Cfr. *Bonner Jahrbucher*, p. 260, 1902.

[7] Non solo il libro di Giosuè, ma tutto l'ottateuco bizantino va riportato ad una redazione così antica, come dimostrerò esaurientemente nel mio volume *I codici miniati della biblioteca del Serraglio in Costantinopoli*, di prossima pubblicazione.

raffronti numerosi che istituisce il Graeven[1] tra le figure del cofano di Xanten e quelle del Rotulo Vaticano, non autorizzano, a mio parere, la conclusione che egli ne trae.

Per tornare al cofanetto Dutuit, noterò che, mentre le rappresentazioni delle formelle mostrano di derivare da modelli ellenistici, i grifi alati e gli altri animali sui lati del coperchio testimoniano di reminiscenze orientali, così che il cofanetto è veramente un bell'esempio delle varie correnti artistiche che s'incontrano nell'arte bizantina; e dico bizantina, perchè tutte le cassettine di questo tipo, sebbene pare che alcuni continuino a crederle italiane, non hanno con l'Occidente nulla a che fare.

Fig. 4. [illegible] - R[illegible]

L'altro avorio bizantino della raccolta Dutuit (fig. 4) è una placca rettangolare che misura centimetri 22,5 × 14,5. La parte centrale è abbastanza profondamente incavata rispetto alla cornice che è una sem[illegible]

[1] *Bonner Jahrbücher* [illegible] 260-261 (1902). Sulla der[illegible] GRAEVEN [illegible] derivazione di figure dei cofanetti dalle miniature si veda [illegible] XVIII (1897) [illegible] e seg.

plice inquadratura. Nel mezzo, su un trono con ricco schienale decorato di stelle, pulvino e doppio sgabello, siede la Madonna in lunga tunica e manto, tenendo il Bambino in grembo, e sorreggendolo con la sinistra, mentre con la destra ne ricerca amorosamente il piedino. Il fanciullino con nimbo crocigero, tunica e manto esomide, benedice con la destra, tenendo con l'altra mano un rotulo chiuso puntato sul ginocchio. In alto ai lati, si vedono in due medaglioni racchiusi entro una sottile striscia a spirale, due busti d'uomini barbati in tunica e mantello che leggono in un libro aperto sostenendolo con ambo le mani; certo sono due evangelisti.

Il gruppo è sormontato da un ciborio sorretto da due sottili colonnine a spirale che portano capitelli formati da un volto umano; il coronamento è composto di una serie di foglioline alternatamente ritte e incurvate: forma non rara nell'arte bizantina.[1]

Nella collezione del conte Stroganoff di Roma si vede una tavoletta d'avorio (fig. 5) più volte pubblicata,[2] che presenta con la placca Dutuit una strettissima somiglianza. La tavoletta Stroganoff misura cm. 25.5 di altezza su 17.5 di larghezza ed è quindi alquanto più grande della Dutuit. Nell'ornamentazione la placca Stroganoff è meno ricca, mancando del ciborio traforato sorretto da colonnine; ma d'altra parte alcuni dettagli sono in essa più accurati, ad esempio, il trono, il cui schienale ha le stelle eseguite in forma diversa e con maggiore eleganza, come anche più accurate sono le decorazioni del pulvino. Nell'avorio Stroganoff l'artista ha curato anche la parte inferiore del trono, disegnando due fasce trasversali che uniscono le due colonne di sostegno visibili, con la terza che deve esser collocata nel mezzo ed è coperta dalla figura della Madonna. Si osservi inoltre come nella tavoletta Dutuit sia errata la posizione delle due colonnine di sostegno, una delle quali poggia dietro il più stretto dei due sgabelli, mentre l'altra sta a fianco; ora non è raro il caso di tali arbitrarie disposizioni nell'arte medioevale, in cui spesso si pongono nei secondi piani colonne o altri elementi architettonici, affinchè non coprano le figure che hanno parte importante nella rappresentazione;[3] ma nel caso presente non c'è alcuna

[1] Questa forma di ciborio a foglioline non appare prima dell'XI secolo, e non sembra prolungarsi, negli avori, oltre il XII. Citiamo alcuni esempi. Secolo XI: Milano, collezione Trivulzio, *La Deposizione* (SCHLUMBERGER, *Epopée byzantine*, II, 201); Londra, S. Kensington Museum, *Dittico con le dodici feste* (SCHLUMBERGER, II, 017). Secolo XII: Roma, collezione Stroganoff, *Madonna col Bambino*, *Crocifissione* (GRAEVEN, *Elfenbeinwerke in Italien*, 68-69); Parigi, collezione Martin Le Roy, *Deesis* (MUÑOZ, *Byzantinische Zeitschrift*, p. 576, 1905), *Crocifissione* (SCHLUMBERGER, III, 89); Liverpool, Museo, *Crocifissione* (GRAEVEN, *Elfenbeinwerke in England*, 11); Monaco, Biblioteca, *Cristo benedicente* (SCHLUMBERGER, III, 241); Parigi, collezione Bonnaffé, *Deposizione* (*Monuments Piot*, tav. VII, 1899-900) collezione Chalandon, *Crocifissione* (*ibidem*).

[2] LENORMANT, *Trésor de glyptique*, II, tav. LI; HERMANIN, ne *L'Arte*, 1898, p. 9; GRAEVEN, *Elfenbeinwerke aus Sammlungen in Italien*, n. 67, ivi la numerosa bibliografia.

[3] Tale è il caso che si verifica in una delle miniature del codice di Rossano, da me per primo rilevato. Nella rappresentazione di Giuda che restituisce il denaro, una delle colonne del ciborio sotto al quale siede uno dei due sacerdoti è collocata nel secondo piano per non coprire le figure. A. MUÑOZ, *Il codice purpureo di Rossano*, pag. 5, tav. XIII, Roma, Danesi, 1907.

ragione che possa aver consigliato quella differenza di collocazione che evidentemente dipende da un errore. Nell'avorio Stroganoff, in luogo dei due medaglioni con i due busti di santi, ci sono due angeli a mezzo busto, alati, in adorazione.

A parte queste differenze, le due tavolette hanno tali rapporti, che si deve necessariamente ammettere la dipendenza dell'una dall'altra: la forma del trono così caratteristica, la posizione della Madonna e del Bambino, il costume, l'andamento generale delle pieghe, il tipo dei visi: certi piccoli dettagli del movimento e del panneggio rivelano tra le due opere una indiscutibile relazione.

Fig. [illegible] Roma - C[illegible]

Quanto allo stile e all'esecuzione tecnica l'avorio della collezione Stroganoff è molto superiore all'altro. L'intagliatore della tavoletta Stroganoff ha studiato con cura una ad una le pieghe delle vesti, segnandole con piccoli tagli precisi e sottilissimi, accompagnando le forme dei corpi; l'intagliatore dell'avorio Dutuit è invece molto più grossolano; egli ha preso dal suo modello la linea generale delle pieghe, ma le segna con grossi incavi duri, senza pieghevolezza, e inoltre le riduce a un numero molto limitato; basta confrontare le parti del manto che coprono il capo della Madonna, o la tunica sulle ginocchia, o ancora il manto delle Vergine sulla spalla e sul braccio destro, per rilevare subito la distanza tra l'elegante scultore della placca Stroganoff e quello della Dutuit, che è meno sottile e guarda solo all'effetto dell'insieme senza curare i dettagli. Nella tavoletta della raccolta Stroganoff le figure hanno le palpebre segnate da un profondo solco e le pupille indicate da un puntino incavato, mentre nell'avorio parigino questo non si vede; il Bambino, nel primo dei due avori, ha i

capelli scriminati nel mezzo, mentre nell'altro li porta uniti in una massa e segnati solo da piccole linee; nella placca Stroganoff, le labbra ben modellate dànno risalto alla bocca, mentre nell'avorio Dutuit questa non è che un taglio.

Malgrado queste differenze, che tutte o quasi si riferiscono all'esecuzione tecnica, le linee di composizione delle due placchette sono assolutamente le stesse, in modo che si deve concluderne la loro reciproca dipendenza. Un caso simile negli avori bizantini non è unico; tutti conoscono il bel trittico di Harbaville del Museo del Louvre e gli altri due del Vaticano e della biblioteca Casanatense che derivano certo da uno stesso prototipo. Tuttavia il caso non è del tutto identico, poichè tra il trittico del Louvre e gli altri due corrono distanze di tempo considerevoli [1] e quindi naturalmente alle variazioni della tecnica, se ne sono aggiunte altre nello stile, negli abiti, nella disposizione delle varie figure e nell'ornamentazione.

Le tavolette Stroganoff e Dutuit non hanno invece tra di loro differenza cronologica così sensibile: entrambe appartengono allo stesso tempo, all'XI secolo, quindi entrambe sono prodotti di uno stesso spirito, di una stessa corrente artistica, e le varianti non dipendono che dal diverso temperamento dei due intagliatori. L'uno fine, accurato, studia amorosamente i più piccoli dettagli, cerca diligentemente le pieghe più sottili; l'altro ha riguardo piuttosto alle masse e si sforza di rendere più sciolto il movimento dell'intera figura.

Chi osservi la composizione del gruppo centrale di queste due tavolette noterà subito come essa non sia, per le sue grandi e maestose linee, concepita per esser tradotta in un' opera di piccole proporzioni come è una scultura in avorio; l'ampio trono, la solennità dell'atteggiamento, un certo accenno allo scorcio dal sotto in su, mostrano che in origine il gruppo era concepito per un'opera d'arte monumentale; e noi siamo portati a vederlo piuttosto sul fondo di un' abside in musaico, che in una piccola tavoletta. Si può veramente affermare che nella maggior parte dei casi le rappresentazioni delle arti minori e quelle degli avori in particolare son tratte dall'arte monumentale, e le nostre tavolette offrono forse di questo passaggio l'esempio più chiaro e caratteristico. Nella figura della Madonna la parte inferiore è sporgente dal fondo quasi altrettanto quanto il volto, mentre il petto e le spalle rimangono troppo abbassate, proprio nel modo in cui si presenta all'osservatore una figura dipinta su una superficie curva come è una conca di abside; la forma dello schienale e del sedile con una concavità anche molto accentuata dànno pure identica

[1] Non tuttavia così grandi come si è voluto, specialmente per quanto riguarda l'avorio vaticano ingiustamente assegnato dal Di Linas (*Revue de l'art chrétien*, 1886) e dal Molinier al secolo XV. Il giudizio di questi due scrittori è stato accolto da tutti, sebbene evidentemente errato, come credo di esser riuscito a dimostrare. A. Muñoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, p. 103-113, Rome, 1906.

impressione: il gruppo della Vergine col figlio benedicente sembra disceso dall'alto di un'abside dorata di una basilica bizantina.

La forma dello schienale non è molto comune; anzi non ne saprei citare altri esempi nell'arte bizantina, dove è comune lo schienale rotondo ma non composto di tanti semicerchi successivi come è nei nostri due avori: forme analoghe, ma non simili, s'incontrano più spesso nella miniatura non solo bizantina, ma anche carolingia. La rarità di una tal forma di schienale è quindi un'altra prova della dipendenza degli avori l'uno dall'altro.

Quanto allo stile essi si riconnettono a un gruppo abbastanza numeroso di avori sparsi nelle varie collezioni d'Europa, non lontano dalla corrente artistica che produsse il prezioso trittico di Harbaville sopra ricordato: in quel gruppo le due tavolette Stroganoff e Dutuit sono tra le cose più fini e accurate; mirabili saggi dell'arte raffinata di Bisanzio al cadere del secolo XI.

Parigi, marzo 1907.

Antonio Muñoz.

PER LA STORIA DEL PALAZZO DI VENEZIA.[1]

Le burrascose vicende del Papato nel secolo decimoquarto e nella prima metà del decimoquinto, l'esilio avignonese e il grande scisma, ebbero una grave ripercussione sulle condizioni della città di Roma, la quale traversava un periodo di funesto decadimento nel tempo che gli altri centri della civiltà italiana progredivano felicemente e davano mirabili frutti nel campo delle lettere e delle arti. In Roma si manifestano, di conseguenza, più tardi che altrove la evoluzione intellettuale del Rinascimento e i prodotti di essa nella edilizia; Martino V ed Eugenio IV, i due primi papi restauratori dello Stato della Chiesa dopo il Concilio di Costanza, ben poco poterono operare per il rinnovamento edilizio della città, occupati a riparare alle recenti rovine, specialmente di sacri edifizi, le quali si accomunavano ovunque agli avanzi cadenti dell'antica Roma. È al pontificato di Nicolò V, il papa umanista, che appartengono le prime opere cospicue di architettura civile nella città eterna; ad esso appunto risale la origine del palazzo di Venezia, o palazzo di San Marco, come fu chiamato il colossale edificio prima che un papa del Cinquecento, Pio IV, ne facesse dono alla Regina delle Lagune.

La regione dell'Urbe, dove il veneziano Pietro Barbo (che lo zio Eugenio IV aveva insignito durante il suo esilio a Firenze, nel 1441, della dignità cardinalizia) volle far sorgere il grandioso edificio, era, anche in quella età, centro di fervida vita cittadina.[2] Un grande numero di abitazioni, la cui demolizione durò lunghi

[1] Le pagine seguenti sono tratte da una conferenza sul Palazzo di Venezia, tenuta nell'Aula Magna del Collegio Romano il 20 maggio 1907 per invito della Società italiana di archeologia e storia dell'arte; ad esse sono qui aggiunte le note illustrative.

[2] Fl. Biondo, *Roma instaurata*, lib. III, cap. 78 « Ea regione omnium praesentis urbis populo frequentissima, quam capitolio, exquiliis, campo martio et pantheone videmus clausam, Ecclesia est sancti Marci quam tuus, Eugeni, nepos Petrus gente Barba, patritius venetus et sancte Mariae Novae cardinalis, inhabitat. Eam scribit Petrus bibliothecarius a Marco pont. ro. eius nominis primo iuxta pallaturas fuisse aedificatam; et licet multorum, ut apparet, ingentium olim aedificiorum ruinae multa nunc cernantur fundamenta, quid tamen illae fuerint pallaturae ignoramus ». Dell'abbondanza di materiali da costruzione, offerta da codeste rovine, si valse Paolo II per la sua fabbrica; i cui libri di conto rivelano lo scempio compiuto dai cavatori di travertino, oltre che al Colosseo (cf. Muentz, *Les arts à la cour des papes pend. le XVe et le XVIe siècle*, Paris, 1888, II, p. 37 e seg.), negli antichi avanzi « a sancto Marco, ... dreto a la « tribuna di s.co Marco, ... a Spogliacristo (Santa Maria « in Campo Carleo, detta anche *Spolia Christi*) ... in « le vigne dreto a Castello s.co Angelo, ... a s.ca Maria « del Porto » (Archivio romano di Stato, *Fabbrica di San Marco; copie di mandati 1466-67*, cc. 7, 10, 13 e seg.); nel 1467 si concedeva la potestaria di Velletri « Iohanni Mathei de Novellis, civi romano, ad

anni, dopo cominciate le fondazioni del palazzo,[1] circondava l'antichissima basilica di San Marco, semidiruta per il secolare abbandono; accanto ad essa sorgeva probabilmente un ospizio per i Veneziani, e certamente la fiancheggiava la dimora del cardinale titolare, innalzata sopra gli avanzi di fornici antichi da un devoto prete di Anagni.[2] Ma la casa cardinalizia di San Marco, che Pietro Barbo abitò fin dal suo primo soggiorno in Roma,[3] era un'angusta e disagiata abitazione. Appare quindi naturale che il giovane porporato pensasse ben presto ad una dimora confacente alla sua alta dignità ed a' suoi gusti sontuosi.

In quale anno si decise il Barbo a dar corpo alla sua superba fantasia edilizia? Per risolvere la questione, di singolare importanza per l'edificio che segna il principio di un'epoca nuova nella storia di Roma monumentale, non possediamo altri documenti, che una medaglia coniata in ricordo della costruzione, la quale reca la immagine del palazzo con la scritta: *Petrus Barbus Venetus, cardinalis Sancti Marci, has aedes condidit anno Christi MCDLV* (fig. 1); e una elegante lapide murata nella fronte del palazzo, sopra la cornice che sorregge le grandi finestre del primo piano, con la identica iscrizione che si legge nella medaglia. L'anno 1455, scolpito nel bronzo e nel marmo, fu ritenuto per la data della fondazione della sontuosa dimora del Barbo. La supposizione è certamente plausibile: quella lapide, collocata

relacionem d. Francisci de Burgo referentis certam domum ipsius Iohannis positam fuisse in terram, ad habendam certam [illegible] pro fabrica sci Marci » (*Regest. Vatican. 544*, c. 147[v]). Degno di nota è il capitolo delle convenzioni stipulate nel 1466 tra Paolo II e alcuni maestri imprenditori per il proseguimento della fabbrica, nel quale si riserva al pontefice la esclusiva proprietà di tutti gli oggetti antichi, artistici e preziosi che si ritrovassero negli scavi per le fondamenta del palazzo (MUENTZ, *[illegible]*, II, p. 50).

Gli acquisti di terreni [illegible] e case per la fabbrica di San Marco sono frequenti nei libri di conto di essa fabbrica, che si conservano nell'Archivio romano di Stato: cf. anche MUENTZ, *[illegible]* negli *Studi in Italia*, VII, 1884, p. 17. Nella relazione mandata il 29 febbraio 1468 dall'ambasciatore milanese in Roma allo Sforza, intorno alla congiura degli Accademici contro Paolo II, [illegible] che dovevano entrare in città da quattro a cinquecento uomini e nascondersi « per le ruine sono a canto al palazo « de le case gettate a terra per ampliarlo e farlo mazore « qual'è grandissimo spatio da scondere non dum tanti « homini, ma uno exercito » (PASTOR, *Gesch. d. Päpste*, II[3], docum. 85, p. 765).

[2] Nell'anonima *Vita* di Eugenio IV (presso CIACONIUS, *Vitae Pontiff.*, II, 1005) è detto: « [illegible] modicum et angustum aedificium, a quodam Iohanne presbitero [illegible] ecclesie [illegible] origine Anagninus, desuper [illegible] quibusd. in fornicibus [illegible], sicut [illegible] sculptum titulum indicabat, quod postea Petrus Barbus, [illegible] cardinalis, [illegible] construxit ». — Per l'ospizio dei Veneziani vedi PASTOR, *Geschichte der Päpste*, III, p. 25 sg.

[3] Il ritorno di Eugenio IV e della Curia a Roma avvenne nel 1443; [illegible] dello stesso anno [illegible] il cardinale del titolo di San Marco [illegible] (EUBEL, *Hierarchia catholica Medii aevi*, II, p. 73). Che il Barbo (il quale fu promosso cardinale diacono di Santa Maria nuova, [illegible] di San Marco solo nel giugno 1451) [illegible] titolare presso San Marco [illegible] del cardinale [illegible], è provato dal passo [illegible] *Roma instaurata* del Biondo, [illegible] tra il 1445 e il 46 (cfr. MASIUS, *[illegible]*, Leipzig 187[illegible], p. 48 sg.) [illegible] non [illegible] lavori [illegible] di [illegible] di Eugenio IV [illegible] la fabbrica prima del pontificato di Nicolò V [illegible] nel 144[illegible] [illegible] i lavori [illegible] di San Marco al cardinale di Venezia.

al limite che la costruzione raggiunse, secondo una ipotesi che accenneremo più innanzi, quando il porporato saliva il trono papale, potrebbe infatti esservi stata posta a ricordo della origine del palazzo. Men sicuro indizio ci offre la medaglia, poichè il Barbo non si accontentava di affidare, secondo l'usanza degli antichi, seguìta anche nel medio evo, la propria effigie scolpita nell'oro, nell'argento o nel bronzo alle fondamenta delle sue fabbriche; ma spargeva, con prodigalità veramente inaudita,[1] le sue medaglie in tutti i muri, ognivolta che i lavori venivano ripresi. In tal modo possiam spiegare come ci siano conservate medaglie con l'immagine del palazzo di Venezia e la scritta *has aedes condidit*, ma con date differenti, fino a quella dell'ultimo anno del suo pontificato;[2] e non sarebbe strano che dalle fondamenta dell'immenso edificio potessero un giorno tornare alla luce, entro i piccoli vasi di argilla con cui erano difese dal contatto roditore della calce,[3] medaglie recanti una data anteriore al '55. La cronologia del palazzo di Venezia è, insomma, custodita nelle sue mura; la prossima demolizione del palazzetto potrà rivelarcene una parte e ridonare all'ammirazione dei cultori della numismatica un numero considerevole di medaglie, dovute all'ingegno dei più rinomati artisti medaglieri del Rinascimento, i quali non ebbero per certo, in alcun tempo, promotore più largo di

Fig. 1. Medaglia del card. Pietro Barbo per le fondamenta del palazzo di Venezia.

[1] È detto chiaramente nella nota ammonizione del cardinal Ammanati al papa Barbo: « . . numismata tuae « imaginis non cudis modo; sed fundamentis aedificio- « rum parietibusque admisces, ut illis vetustate ruen- « tibus exiliant post mille annos monimenta nominis « Pauli » (*Iacobi Piccolominei Epistolae*, Mediolani, 1506, c. 159 b). Lo stesso costume di mettere le medaglie nelle pareti, oltre che nelle fondamenta degli edifici, pratico anche Sigismondo Malatesta, forse in tempo anteriore alla fondazione del palazzo di Venezia; confronta FRIEDLAENDER, *Italienische Schaumünzen im XV. Jahrhunderte*, p. 5.

[2] Archivio romano di Stato. *Spenditore di Palazzo 1464-66*, c. 127 A: ducati 2 bol. 2 « per 129 bochalette da reponere metaiglie nelli muri novi [della fab- « brica di San Marco], per quattrini 3 l'uno » (13 maggio 1466). *Computa Cubicularii 1468-71*. c. 35 a: « S.mus dominus noster... dedit dno Iohanni de Crema « scutifero grossos papales 100 pro faciendis fragalibus « in fabrica s. Marci » (15 febbr. 1470). *Ibid.*, c. 54 a: « S.mus d. n. dedit... Desiderio suprastanti in fabrica « duc. 10 ad emendum vasa pro reponendis medallis « in muris fabricarum » (6 nov. 1470). *Ibid.*, c. 62 b: « S.mus d. n. dedit Desiderio etc. duc. largos 3, pro « certis pingatis depictis emptis ad ponendum fragallas « in fabrica » (16 marzo 1471). I documenti relativi agli autori delle medaglie (Cristoforo Geremia, Andrea da Viterbo, Angelo dall'Aquila) saranno pubblicati in appendice alla seconda parte della nostra edizione delle *Vite di Paolo II* (in corso di stampa). Per le medaglie e gli artisti medaglieri di Paolo II, finora conosciuti, vedi ARMAND, *Médailleurs italiens*, ecc., II, pp. 31 segg., III, pp. 161 segg.; B. MORSOLIN, in *Rivista italiana di numismatica*, III, 1890, pp. 540 segg.

[3] Il FRIEDLAENDER, op. cit., p. 5, riferisce la scoperta di 20 medaglie, trovate nei muri delle cantine del palazzo nel 1857. Esse erano spalmate di cera e chiuse in rozze capsule di argilla. Nei documenti citati nella nota precedente si parla anche di vasi dipinti.

questo principe, in cui la passione per questa speciale forma di arte e la sua ambizione di grandezza e di fama cospiravano a fargli cercare in tutti gli atti, anche i meno salienti, del suo governo spirituale e temporale occasioni per eternare nel bronzo i fasti di un regno che, veramente, « fu di questo mondo ».

Non certo posteriore al 1455, adunque, ma fors'anche più antico, è l'inizio delle fabbriche di San Marco: chè il Barbo ebbe il titolo di San Marco, già nel '51,

Fig. [illegible] — Roma, [illegible] palazzo di Venezia.

e della dimora cardinalizia presso l'antica basilica dedicata al santo protettore di Venezia aveva preso possesso, come si è detto, fin dal tempo ch'egli trasferì, con la Corte pontificia, il soggiorno dalle rive dell'Arno a quelle del Tevere. In ogni modo, l'origine del palazzo è da riportare al pontificato di Nicolò V, al quale era riservato il vanto di far trionfare il Rinascimento nella corte e nella città dei papi.

Come incerta è la data della fondazione del palazzo di San Marco, ignoto è rimasto il nome dell'artista a cui Pietro Barbo commetteva di dare forma architettonica al suo grandioso progetto. Gli scrittori contemporanei, che magnificarono

la principesca dimora, tacciono dell'autore di essa, ad eccezione di un biografo di Paolo II, Gaspare da Verona, il quale esalta l'ingegno di Francesco dal Borgo San Sepolcro, architetto e direttore della fabbrica nei primi anni del pontificato del Barbo. Ma nulla ci autorizza a ritenere il dal Borgo autore del progetto, per quanto noi non possiamo accettare l'opinione comune, che lo considera niente più di un semplice amministratore dell'impresa edilizia, e riteniamo invece che si debba vedere in lui uno dei tanti artisti che oscuramente lavorarono a preparare il glorioso meriggio dell'arte italiana.[1]

Nel Cinquecento il Vasari attribuiva la paternità dell'insigne monumento a Giuliano da Majano; ma fu agevole dimostrare inesatta la notizia a Gaetano Milanesi, il quale suppose invece che il Vasari confondesse il da Majano con Giuliano da San Gallo;[2] vaga ipotesi, a cui si è forse dato più peso che non meritasse. Maggiore aiuto, nella difficile ricerca di codesta paternità, non ci offrono i libri di conto delle fabbriche San Marco, perchè ci sono conservati solo a datare dal '66, vale dire più che due lustri dopo il principio dell'opera; e gli architetti di cui in essi è memoria, Giacomo da Pietrasanta, Giovannino dei Dolci, Meo del Caprina, vi appariscono nelle funzioni più varie, anche nelle più umili, e non è possibile riconoscere e distinguere la loro attività di esecutori di concezioni artistiche individuali, senza contare che il San Gallo era nato troppo tardi, e troppo tardi Meo del Caprina era venuto a Roma, perchè il cardinale di Venezia potesse, verso la metà del secolo, affidare a costoro l'attuazione de' suoi piani edilizi.[3]

Chi dominò, incontrastato signore dell'arte di edificare, nella Roma di Eugenio IV e di Nicolò V, fu il grande Leon Battista Alberti. De' suoi rapporti col Barbo nessuna notizia ci è rimasta; ma che egli godesse la intimità del nipote favorito di papa Eugenio, non è possibile dubitare. Leon Battista seguì costantemente la Curia pontificia sotto Eugenio IV nel tempo delle sue peregrinazioni a Firenze, a Bologna, a Ferrara, a Siena,[4] quando il Barbo già apparteneva alla famiglia papale; col ritorno della Curia fissò stabile dimora a Roma, vi rimase regnando il successore di Eugenio, Nicolò V, sotto i cui auspicii, negli anni appunto che il Barbo meditava la ricostruzione del quartiere di San Marco, il dottissimo fiorentino componeva e pubblicava quell'insigne opera *De re aedificatoria*, che fu il primo trattato di architettura dell'età

[1] Cfr. *Le vite di Paolo II, di Gaspare da Verona e di Michele Canensi*, per cura di G. ZIPPEL, Città di Castello, 1904, p. 48, n. 1.

[2] VASARI-MILANESI, *Vite*, vol. VI, p. 481. Lo stesso Vasari avvertiva che la presenza del Sangallo in Roma è accertata solamente dal 1465 in poi. L'architettura del Palazzo di Venezia fu attribuita un tempo anche al Bramante (cfr. PANCIROLI, *Roma sacra e moderna*, edizione Cecconi, Roma, 1725, p. 613) nato nel 1444.

[3] Giuliano da Sangallo nacque nel 1445; Meo del Caprina, nato nel 1430, si trasferì da Ferrara a Roma verso il 1464. Cfr. MUENTZ, *Les arts*, II, p. 14; III, p. 69 seg.

[4] G. MANCINI, *Vita di L. B. Alberti*, Firenze, 1882, p. 156 seg., 171 segg., 287 seg.

moderna, e divenne il codice degli artefici che edificarono nell'età più splendida dell'architettura italiana. Possiam noi credere che il Cardinale di Venezia, sommamente diletto da papa Nicola, col quale ebbe comune l'amore dell'arte e l'entusiasmo per i grandi progetti edilizi, non ricorresse alla dottrina e all'opera del principe degli architetti di Roma, così come Nicolò V s'inspirò senza dubbio a' suoi precetti e disegni nel concepire e promuovere quel superbo piano di trasformazione del San Pietro, del Vaticano e di tutta la città Leonina, interrotto sventuratamente sul nascere dalla scomparsa prematura del papa umanista[1]

È quindi assai probabile, a parer nostro, che a Leon Battista spetti una parte assai rilevante così nel promuovere e incitare le ambizioni edilizie del Barbo, come nel tradurle in forme d'arte. Che nei libri di conto delle fabbriche di San Marco mai non ricorra il nome dell'Alberti, benchè questi tenesse abituale dimora in Roma anche sotto Paolo II, non basta a dimostrare infondata la nostra supposizione. Con la dispersione del corpo degli *abbreviatori papali*, divenuti esercito durante il pontificato di Pio II, il papa Barbo aveva colpito anche il grande architetto fiorentino, ch'era uno degli abbreviatori:[1] Paolo II non perdonava, forse, all'Alberti l'amicizia e il favore da lui goduti presso il suo predecessore, il papa Piccolomini, che il Cardinal di Venezia aveva detestato. E all'infuori della disgrazia, in cui cadde il sommo artista e scienziato presso il Barbo negli inizi del suo pontificato, convien tenere presente certa norma consacrata nel *De re aedificatoria*: « l'architetto — scrisse Leon Battista — deve accontentarsi, se non vuol perdere la riputazione, di dare i modelli dell'edificio, lasciando ad altri la cura della esecuzione ».[2] Si deve pur credere che, qualche volta almeno, l'Alberti abbia seguito il precetto da lui dettato per il vantaggio dell'Arte e per il decoro di chi la esercita.

*

Se ignoto è rimasto sinora il nome dell'autore del palazzo di Venezia, abbiam però la certezza ch'esso è il prodotto dell'arte fiorentina, o meglio toscana, alla quale toccò l'onore esclusivo di portare, col ritorno della sede pontificia a Roma, sotto Eugenio IV, il soffio vivificatore della rinascita sulle rovine antiche e recenti della città desolata. Ma dove trovare, tra gli esempi copiosi dell'architettura civile toscana del primo Rinascimento, un edificio che manifesti sicure analogie fra lo stile del palazzo di San Marco e quello degli architetti toscani di codesta età? La merlatura, sorretta dalla robusta cornice di beccatelli, che fa somigliare il nostro edificio ad una fortezza, ebbe senza dubbio numerosi modelli nei palazzi-fortezza di Roma

[1] Mancini, op. cit., pp. 440 sgg.   [2] Mancini, op. cit., p. 38[?].

medievale, come ve n'erano moltissimi in Firenze; ma il Rinascimento fiorentino non innestò, come accadde per il palazzo di Venezia, le forme caratteristiche della costruzione medievale alle linee così eleganti, così gaie e moderne della nuova architettura. Nè quelle grandi finestre quadrangolari, tagliate dalle robuste traverse marmoree, che dànno il carattere più saliente alla maestosa e forte semplicità dell'edificio, trovano riscontro nell'edilizia toscana di quel tempo: il primo esempio di architettura civile, in cui le finestre ad arco sono sostituite da finestre quadrate e crociate, lo troviamo in Firenze solo al principiare del Cinquecento.[1]

Non possiamo stabilire con sicurezza che anche nell'edilizia romana manchino esempi di codesto tipo architettonico, anteriori al palazzo di Venezia; ma quel che sembra certo si è, che la finestra a crociera è penetrata nell'arte italiana del Rinascimento dalla vicina Francia. Modelli di notevole analogia con le finestre del nostro palazzo s'incontrano già nel secolo XIII nell'architettura francese, la quale predilige tale caratteristica forma di apertura nelle facciate de' suoi edifici, pure ingentilendo mano a mano la pesante croce divisoria con delicati e sottili lavori di scanalature e d'intagli, fin bene addentro nella età moderna.[2] Questa analogia, la quale richiama la nostra attenzione sulle ricche e nobili manifestazioni dell'arte francese, ci ha guidati a cercare e a ravvisare nei monumenti d'oltr'Alpe un edificio che potè forse inspirare il piano e il disegno generale del palazzo di San Marco: è il castello (fig. 3) fatto edificare, verso il 1320, dal papa avignonese Giovanni XXII, nella deliziosa valletta della Sorgue, dove siede Valchiusa: il lembo della terra di Francia più caro agl'Italiani, per amor del cantore immortale di Laura.

Di codesto grandioso edificio, soggiorno prediletto del papa che ne ordinò la costruzione a un artista del Venessino, Pierre de Gauriac, non rimangono oggi che pochi avanzi informi; ma, per fortuna, tre disegni del Seicento, conservati nel museo di Avignone, e i documenti vaticani relativi alla fabbrica di esso, permettono di rappresentarne agli occhi e alla mente la struttura generale e i particolari più salienti. Il singolare edificio, composto di quattro corpi di fabbrica riuniti in rettangolo perfetto, era collegato agli angoli da quattro torri quadrate comprese nel corpo dell'edificio; le facciate, illuminate da un solo ordine di grandi finestre a crociera; nell'interno, un cortile quadrato, cinto di un portico ad ampie arcate, sul quale si aprivano le sale e le camere degli appartamenti pontificii.[3] Ora si confrontino i tratti caratteristici del castello di Sorgue col palazzo di Venezia: anche qui, il piano generale comprendeva quattro ali di pressochè uguale estensione,

[1] Il palazzo Bartolini, di Baccio d'Agnolo, cfr. BURCKHARDT, *Le Cicerone* p. 252

[2] Cfr. VIOLLET LE DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, ecc., III, pp. 406 segg.

[3] M. FAUCON, *Les arts à la cour d'Avignon*, ecc., in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, vol. IV, p. 83 e seg., 183.

coronate di merli e collegate da quattro torri. Di quest' ultime non ne esiste che una soltanto; ma che le tre torri sorelle dovessero, secondo il primitivo progetto, sorgere agli altri angoli, coronate di merli e beccatelli al pari che nel castello papale avignonese, è posto fuor di dubbio dal disegno nelle medaglie gettate nelle fondamenta e nei muri dell'edificio, e dalla figura del palazzo quale appare in una preziosa pianta prospettica di Roma (fig. 4), della fine del secolo XV o del principio del secolo seguente, trovata in un convento di Mantova;[1] per quanto il dipintore della pianta mantovana abbia spinto con la fantasia la fabbrica del palazzo di San Marco ad un punto, da esso non raggiunto certamente in alcun tempo. Ma quello che, nell' aspetto esteriore de' due edifici, soprattutto ci colpisce, è la maestosa sfilata di finestre crociate, la quale dona al palazzo dei pontefici avignonesi e a quello sorto intorno all'antica basilica romana di San Marco una comune impronta singolarmente caratteristica e ci fa pensare, se il Barbo non abbia trovato nel castello di Sorgue il modello confacente a' suoi ideali per la dimora cardinalizia da lui progettata.

Lontani dall'affermare il necessario nesso di dipendenza fra queste due opere, crediamo tuttavia che non sia avventata la ipotesi; nè sarà inutile, ad ogni modo, l'avere richiamato l'attenzione degli eruditi e degli artisti su le rimarchevoli analogie architettoniche fra due insigni monumenti di paesi diversi. Ozioso è, invece, il soggiungere, come i rapporti molteplici, che l'esiglio dei papi in Avignone stabiliva tra la vita intellettuale d'Italia e di Provenza, spieghino pienamente le probabili relazioni fra l'Arte alla corte avignonese e l'Arte a Roma sulla fine del medioevo.

Del resto, se l'autore del disegno del palazzo di San Marco imitò realmente la struttura e la linea generale del castello di Sorgue, ciò non vorrebbe per certo dire, che il famoso edificio di piazza Venezia sia da considerare come un prodotto dell'arte di oltr'Alpe. Gli architetti italiani avrebbero avuto una vasta tela, ordita sul modello straniero, sopra la quale intessere le geniali invenzioni dell'Arte nostra. E le manifestazioni del genio della Rinascenza italiana abbondano nei particolari architettonici del palazzo di Pietro Barbo: la nobile semplicità della sagoma dei finestroni, al cui sommo spiccano graziosamente, come gioielli, i piccoli stemmi; le due porte bellissime, inspirate agli esempi più ricchi e più caratteristici dell'arte classica,[2] sono espressioni schiette e cospicue del Rinascimento toscano (fig. 5-6). Il celebre

[1] L'età di questa « tela mantovana » non è certa. Il De Rossi l'attribuiva agli anni intorno al 1530; mentre lo Gnoli (*Mostra di topografia romana*, ecc., Roma, 1903, p. 12) afferma recisamente che essa è del 1490. Quel che non può parer dubbio si è, che i tre tronchi di torri del palazzo di San Marco, quali appaiono nella tela, corrispondono alla forma ideale dell'edificio, non alla realtà: il quale arbitrio dell'autore del panorama può legittimare il sospetto sulla fedeltà della riproduzione degli altri edifici, oggi trasformati o scomparsi, fra cui il Belvedere d'Innocenzo VIII e il palazzo di Sant'Apollinare (del cardinale d'Estouteville), ambidue singolarmente affini all'architettura del palazzo di San Marco.

[2] Cfr. BUEHLMANN, *Die Architektur des classischen Alterthums und der Renaissance*, Stuttgart, 1872, pp. 146 seg., 149 segg.

porticato del gran cortile, dove s'incontra per la prima volta, nella storia dell'architettura italiana, la logica applicazione dei pilastri con mezze colonne, dorico-toscane in mezzo, corinzie in alto, ci addita il trionfo dell'Arte classica nelle nuove tendenze

Fig. [illegible] Porta del palazzo di Venezia.

dell'edilizia romana: nel cortile del palazzo di Venezia noi troviamo, infatti, una geniale imitazione delle forme maestose e slanciate del maggiore monumento di Roma antica, l'anfiteatro Flavio.[1] Così, la robusta severità dell'Arte medievale, la ricca

[1] BURCKHARDT, *Le Cicerone*, trad. francese, II, Paris, 1892, p. 104. Il Müntz (*Les Arts à la Cour des Papes*, p. 178) ritenne la costruzione del cortile anteriore alla esaltazione del Barbo al pontificato; a noi sembra che la data sia da portare oltre il 1464, essendo questa parte dell'edificio staccata dall'ala del palazzo verso il giardino, alla quale è assai probabile si limitasse la fabbrica durante il cardinalato del Barbo. Così [illegible] credere anche la presenza di stemmi papali nei parapetti del loggiato superiore alternati con stemmi car-

e varia genialità del Rinascimento fiorentino e la eleganza maestosa dell'architettura romana si fondevano armoniosamente nell'edificio, che simboleggia il trapasso dall'età feudale alla nuova civiltà (fig. 7).

Fig. 6. Porta del Palazzo di Venezia.

Un carattere architettonico ben distinto dal grande palazzo presenta il minore edificio che gli sorge a fianco, con esso congiunto all'angolo dove s'innalza la torre

dinalizi, che il pontefice potrebbe aver fatti scolpire in memoria del tempo in cui fu cominciato il palazzo; se pure non sia da ritenere che codesto magnifico esempio di architettura del Rinascimento abbia avuto origine dopo la morte di Paolo II (1471), quando la fabbrica proseguiva per cura del nipote di lui, cardinale Marco Barbo, il cui stemma è identico a quello di Pietro Barbo. Certo è, che nei libri di conto delle fabbriche di San Marco del tempo di Paolo II (nei quali si possono ravvisare i progressi delle singole parti del colossale edificio), non vi sono accenni ai lavori del cortile; e che dietro la chiesa (dove oggi sorge uno dei lati del portico) si lavorava in quegli anni a scavare gli avanzi marmorei di edifici antichi.

massiccia (fig. 2), che nei documenti della fabbrica di San Marco è chiamata, non sappiamo perchè, *la torre della bissa*, [1] e che appartiene indubbiamente ad un'epoca ante-

Fig. [illegible] del palazzo di Venezia

riore a quella che diede vita alle costruzioni del cardinal Barbo.[2] La incertezza intorno al tempo della fondazione del palazzetto di Venezia ha fatto nascere erronee inter-

[1] *Fabbrica di San Marco, spese [illegible] 1466-67*, c. 7-8 maestri che hanno lavorato «in fare conzi dil zardino... et fare teto in la *casa de la bissa*», pagamento di «doi legni di castagni dati per fare la scala che passa del zardino in nella *torre della bissa*»; altri lavori «per la fabricha in fare conci di l'orto et copre' il teto de la *casa de la bissa*» e per «[illegible]vare teti de la *torre de la bissa*» (settembre-dicembre 1466). *Ibidem*, c. 128 si pagano «quatro [illegible] per lo capitello del canto dil zardino verso la «*tore de la bissa*» (17 genn. 1467). Non vi ha dubbio che trattasi qui della torre del palazzo papale, ma è incerto, se la *casa della bissa* ricordata nei citati documenti della fabbrica di San Marco sia da identificare con la torre. Di una «[illegible] de la [illegible] s. Marcum» per la quale Paolo II pagava [illegible] cittadino romano Carlo Muti, è parola anche [illegible] menti del 1469 e del 70 (Arch. rom. di Stato, *Cam. [illegible]*, c. 11 e 41). Si potrebbe pensare che la casa e la torre traessero il nome [illegible] adiacente, così come a Venezia, nel [illegible] calle della bissa [illegible] disagiata e [illegible] (I. Cecchetti [illegible], t. XXVII, p. 37, 39).

[2] A persuadere che la torre non fosse eretta [illegible] insieme col palazzo [illegible]

pretazioni del suo carattere architettonico e dello scopo per cui fu ideato e costrutto il singolare edificio. Si ritenne che il palazzetto, o *giardino di San Marco* (fig. 8), come è costantemente chiamato nelle memorie contemporanee alla sua erezione, fosse opera compiuta negli ultimi del Quattrocento; e nemmeno i documenti esumati da Eugenio Müntz, dallo stesso editore malamente interpretati, sono valsi finora a stabilire quello che, sulla fede dei documenti stessi, si può affermare della sua origine. Un ordine di pagamento ai lapicidi, che avevano lavorato capitelli di colonne « pro fundamentis architectorum jardini », del 20 maggio 1467,[1] ha indotto recentemente a ritenere codesta data come il giorno in cui si principiarono a gettare le fondamenta del palazzetto, il quale avrebbe, quindi, cominciato a sorgere almeno dodici anni più tardi del grande palazzo, e quando il cardinal di Venezia era già da tre anni divenuto il pontefice Paolo II.[2]

Ora, chi esamini con attenzione i libri di conto della fabbrica, nelle parti pubblicate dall'illustre storico francese e in quelle rimaste inedite, insieme ad altri documenti concernenti l'amministrazione dei palazzi apostolici sotto il papa Barbo, si avvedrà facilmente, come in quello stesso anno 1467 la fabbrica del palazzetto, o *giardino*, fosse arrivata al piano sovrastante alla corona di mensolette che ricinge le sue fronti esterne.[3] Nel '67 e nell'anno seguente già si lavorava alla copertura

di essa, enormi se si tien conto del piano generale dell'edificio, che comprendeva una torre in ciascun angolo del palazzo. Verosimilmente trattasi dell'antica « torre di San Marco » che occupavano gli Annibaldi al principio del secolo XIV (GREGOROVIUS, *Storia della città di Roma*, 2ª ediz., vol. III, pag. 227), e che Paolo II restaurò. Essa portava, al pari del palazzo e del giardino, la corona di merli ghibellini e di beccatelli, ai quali si lavorava nell'ultimo anno di pontificato del Barbo (cf. MUENTZ, *Les arts*, II, 71, 80 e seg.); così appare ancora la torre nella stampa del Piranesi (*Vedute di Roma*, Palazzo di Venezia), mentre nei disegni del secolo passato (p. es., negli *Ouvrages de la Renaissance* dell'Uggeri, vol. I, Roma 1827, tav. 21 e 22) il giro delle mensole è scomparso. Nel 1470 i pittori lavoravano alla decorazione interna della torre, e gli scalpellini attendevano alla costruzione della scala a chiocciola marmorea (« lumaca quadra »), oggi murata, che Paolo II avea fatta rifare da' fondamenti (cfr. MUENTZ, *Les arts*, II, p. 73).

[1] MUENTZ, *Les arts*, II, p. 59; *Palais de Venise*, p. 170.

[2] D. GNOLI, *Il palazzetto di Venezia*, nel giornale *La Tribuna*, Roma, 11 ottobre 1902.

[3] Archivio romano di Stato. *Fabbrica di San Marco; copie di mandati 1460-67*, cc. 1-15, 20-31 e 127-130. Dai numerosi mandati di pagamento per lavori del giardino, togliamo alcune notizie a dimostrazione che codesta fabbrica era già molto innanzi nel 1466:

1466, giugno. « Maestro Bonomo da Roma con i compagni scarpelini devono avere per braza 93 di « peperigno ano fato per lo parapeto delle fenestre dil zardino, per carlino 1 papale per brazo... » (c. 3 *a*).

1466, luglio-agosto. Diversi mandati « per braza 25 1/2 « di corniso di peperigno per lo parapeto dil zardino, per braza 10 di cumase (*sic*) per le fenestre dil zardino e per uno bechatello dil merlato dil zardino » (c. 5 *a*).

1466, settembre. Mandati di pagamento a Simone di Giovanni da Firenze, fabbro, « per 2 feri per tenere « la lumera, sono in su il canto dil zardino verso la « tore dela bisa », « per 4 feri di doe lumere in su il « canto dil zardino verso Mons di Vicenza » (c. 140 *b*).

1466, settembre-ottobre. Mandati per maestri muratori e legnaioli che hanno lavorato « in fare conzi dil zardino » ... « et murare peduzi per le volte de la « loza dil zardino » (cc. 7 e 8).

1466, dicembre. « Maestri... ano lavorato in fare « conzi... et le fenestre dil zardino » (cc. 10 e 11); pagamento di « 6 piastre di ferro stagnato per la porta « seconda chi passa de la camera de N. Signore nel « zardino ». (L'appartamento papale essendo situato nel primo piano del palazzo, all'altezza della loggia superiore del giardino, pare si deva dedurre che alla fine del '66 la loggia stessa, o almeno il lato di essa verso Piazza Venezia, fosse compiuto).

dell'edificio, e i maestri di legname e di pittura adornavano il soffitto della loggia superiore con ricchi cassettoni intagliati e finemente dipinti e dorati, mentre[1] lapicidi, fabbri e legnaioli portavano a compimento il passaggio dalle logge del giardino all'appartamento papale, situato nel primo piano del palazzo, e maestro Antonio

Fig. [illegible] Interno del palazzetto di Venezia.

da Brescia scolpiva la marmorea cisterna nel mezzo del giardino,[2] dove già crescevano piante e fiori negli anni precedenti al '67.[3] E se tutte queste prove dei libri dell'amministrazione pontificia mancassero, basterebbe a farci respingere la presunta data della fondazione del giardino di San Marco il curioso poemetto, composto

[1] Cfr. Muentz, *Les arts*, II, pag. 60 e seg. I lavori di decorazione dei soffitti della loggia superiore continuano nel 1470, v. i documenti pubblicati da G. Gatti in *Studi e documenti di storia e diritto*, vol. VII (Roma, 1886), p. 67, 80 e seg.

[2] Muentz, *Les arts*, II, pp. 59, 61, 65. [illegible] strano che codesta cisterna, alla quale [illegible] da bresciano lavorava nel 1467 e nell'anno seguente, porti scolpito lo stemma cardinalizio [illegible] aveva fatto [illegible] Muentz (*Palais de Venise*, p. 80) e l'opera non fosse da riportare al tempo di Marco Barbo, dopo la morte di Paolo II. Si potrebbe anche spiegare la presenza delle insegne cardinalizie ponendo mente che la dimora di Marco Barbo era nel palazzetto durante il pontificato di Paolo (cfr. [illegible], p. 17, n. 1).

[3] Arch. Rom. di Stato, *Spenditore di Palazzo*, [illegible], c. 127: varie spese per canne, ginestre e [illegible] per [illegible] dell'orto secreto de San Marco (maggio 1467).

indubbiamente nel 1467, o al principio dell'anno seguente, dove si fa parlare un insigne monumento dell'antichità, l'arca di porfido oggi ammirata nei musei vaticani sotto il nome di *sarcofago di Costanza imperatrice.*[1] Paolo II aveva destinato il sarcofago, fatto asportare dalla sede antica presso Sant'Agnese fuori le mura, ad ornamento della piazza dinanzi al palazzo di San Marco. Nei distici dell'ignoto poeta umanista l'arca implora di essere restituita alla sede primiera, mentre scioglie un inno di ammirazione ai superbi edifici che circondavano la piazza, in cui essa giaceva esposta agli oltraggi delle intemperie:

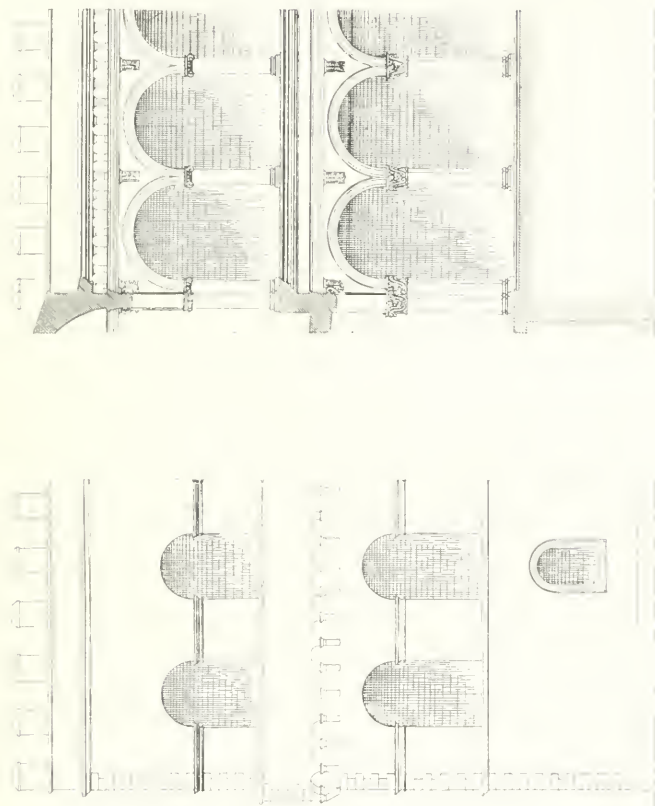
> *Hic domus insurgit sublimis, condita quando*
> *Cardineo summus fulsit honore pater.*
> *Hortus inest juxta, paries quem circuit altus,*
> *Quique decet fidei te, ater palme, caput.*

L'« alta parete », ossia il doppio ordine di logge, sovrastanti ad un piano terreno diviso in capaci stanzoni con volte e muraglie robuste, non poteva sorgere per incantesimo; e la lentezza con cui si compirono le opere edilizie di Paolo II ci dà il diritto di affermare che il palazzetto dovè avere origine insieme al maggiore edificio, e in ogni modo nel tempo che il Barbo era ancora cardinale. Evidentemente, quei *fundamenta architectorum* nient'altro significavano, nell'incerto latino del computista estensore del mandato dei 20 maggio 1467, che i sostegni degli archi dello spazioso loggiato superiore, con cui ebbe compimento la fabbrica del *giardino.* Cadono così le definizioni di tarda « superfetazione artistica »[2] e di « militare costruzione medievale », ordinata dal pontefice timoroso di congiure e sollevazioni,[3] onde il poco fortunato palazzetto è stato gratificato dalla critica (fig. 9). Il cardinal di Venezia aveva indubbiamente compreso, fin da principio, nel grandioso piano della sua nuova dimora anche la minuscola villa, anticipando il costume secentesco delle ville patrizie dentro le mura della città papale. In omaggio ai canoni, che l'Alberti aveva allora dettati, per i giardini del Rinascimento,[4] il giardino di San Marco doveva essere tutto ricinto da un portico, dove l'ospite potesse cercare, secondo l'ora e la stagione, nell'uno o nell'altro lato il refrigerio dell'ombra: portico aperto ampia-

[1] Pubblicato dal Müntz nei *Mélanges G. B. De Rossi*, Roma, 1892, p. 138 e seg. Il sarcofago (che il successore di Paolo II, Sisto IV si affrettò a restituire nella sede primiera) era stato trasportato a San Marco nell'agosto del '67 (GREGOROVIUS, III, 164, n. 10). Di Sigismondo Malatesta, al quale si rivolge il poeta perchè interceda dal papa il ripristino dell'arca in Sant'Agnese, è accertata la presenza in Roma fino all'estate del 1468; nel settembre egli giaceva malato a Rimini, dove morì il 9 ottobre dello stesso anno; cf. *Le Vite di Paolo II*, ediz. cit., pag. 47, n. 2.

[2] GNOLI, nell'articolo cit.

[3] E. BERNICH, *Il palazzetto di Venezia*, nel giornale *La Vita*, Roma, 1° ottobre 1906.

[4] *De re aedificatoria*, lib. IX, cap. 4; cf. BURCKHARDT, *Architektur der Renaissance*, Stuttgart, 1891, p. 252 e seg.

mente al penetrare dell'aria e del sole dall'esterno. Gli archi ciechi che si veggono oggidì nelle pareti esterne del palazzetto (come all'interno la maggior parte del porticato superiore e di quello inferiore è da gran tempo murata e ridotta ad abitazione), offrono alla vista l'aspetto di un carcere o di un fortilizio: aspetto ben diverso da quello che fu un giorno, quando gli archi spaziosi erano aperti[1] (fig. 9) e dalle piazze circostanti di San Marco e di Venezia si potevano intravedere, sullo sfondo verdeggiante del giardino, le vaghe colonne marmoree del loggiato e la magnificenza dei soffitti e degli stemmi dorati. Nè v'è bisogno di pensare a modelli di architettura militare, osservando l'esterno del palazzetto circondato da un ballatoio sporgente su beccatelli che richiama alla mente, al pari del coronamento del grande palazzo, le forti costruzioni dell'età feudale. L'architetto del giardino di San Marco non aveva che da ispirarsi alle linee caratteristiche delle ville che nel secolo XV popolavano i colli ridenti intorno a Firenze, e che furono quasi tutte sacrificate nella eroica difesa della libertà repubblicana contro gli assalti di Carlo V e di Clemente VII. Qualcuna è, tuttavia, sopravvissuta, come la storica villa medicea di Careggi (fig. 10), sorta ne' primi anni del Quattrocento; la quale presenta il tipico coronamento di beccatelli e di merli ghibellini, che avranno del pari ricinto la sommità del nostro palazzetto, prima che al porticato inferiore si pensasse di sovrapporre, modificando il primitivo disegno, l'elegante loggiato che permetteva, ad egual livello, il passaggio dal giardino all'appartamento papale.

*

Non meno incerta e discussa, che la cronologia della costruzione del palazzetto, è quella del palazzo. La rapidità dell'esecuzione non corrispose affatto alla grandiosità del progetto edilizio di Pietro Barbo, la cui fabbrica doveva accogliere nel proprio seno la basilica di San Marco, divenuta la cappella di un gigantesco palazzo; oggetto anch'essa di cospicui lavori di restauro e ampliamento, come il portico maestoso con la elegante loggia marmorea per la benedizione, barbaramente murata nel Seicento, e il suntuoso soffitto di legno dorato e le finestre ornate di vetri

[1] Tre soltanto delle facciate del palazzetto si aprono sui loggiati interni, la quarta (quella che guardava l'antica via della Ripresa dei Barberi) si spinge obliquamente al lato del cortile, racchiudendo alcuni ambienti di forma irregolare, i quali costituivano l'abitazione del cardinale titolare e vescovo di Vicenza, Marco Barbo, al tempo di Paolo II, mentre questi abitava il palazzo. Così spieghiamo, come nei documenti della fabbrica si parli di lanterne collocate nel giardino « in sul canto verso la tore della badessa » e « in sul canto verso Monsignor di Vicenza », di una scala del giardino « verso il ponte ch'entra in le camere di N. Signore », e di « un'altra scala » del zardino verso la famiglia di Mons. da Vicenza » (*Copie di mandati 1466-67*, cit., cc. 128, 129, 140). Nei documenti pubblicati dal Müntz sono frequenti i ricordi di lavori per gli appartamenti del giardino (porte, fenestre, camini, ecc.), durante gli anni 1466-69.

dipinti, che forniva alla munificenza del papa veneziano l'arte vetraria, già in quel tempo celeberrima, della sua patria[1] (fig. 11). Nei dieci anni che corrono dalla data più lontana, accertata, nella storia di queste costruzioni, fino all'assunzione del Barbo alla dignità della tiara, l'edificio si era, verosimilmente, innalzato poco oltre la cornice

Fig. [illegible] — Villa Medicea di Careggi.

marmorea a cui si appoggiano le finestre a crociera e la iscrizione commemorativa del cardinal di Venezia, che abbiamo ricordata in principio di questo discorso. E la

[1] Alle vicende [illegible] di vetri che [illegible] di Paolo II sono dedicate alcune note illustrative delle *Vite* [illegible] parte 2ª, in corso di stampa).

[2] Assai difficile è stabilire la cronologia di queste [illegible] struzioni di San Marco, e distinguere le parti edificate da Pietro Barbo prima del pontificato e dopo la elevazione alla tiara: [illegible] l'indole dello stemma cardinalizio identico a quello del cardinale Marco [illegible] continuatore delle fabbriche di Paolo II. [illegible] osservazione dei documenti dell'Archivio di Stato [illegible] che soltanto il piano terreno del palazzo [illegible] compiuto prima del 1464 [illegible] p. 177 e seg.) [illegible] il primo piano verso la piazza di Venezia sia anteriore al pontificato e che le iscrizioni negli architravi delle grandi finestre *Paulus* [illegible] come pure [illegible] papale alla sommità della porta, siano state aggiunte in appresso dal cardinale divenuto papa. Crediamo che l'illustre storico [illegible] in inganno dagli stemmi [illegible] dell'esterno che [illegible] attribuire a M. [illegible] Pietro Barbo. Già abbiamo visto (pag. [illegible] nota 3) [illegible] Nostro Signore [illegible]) vennero composti [illegible] del pontificato di Paolo II [illegible] 12 [illegible]

lentezza presiede alle fabbriche di San Marco anche negli anni del papato di Paolo II: *Pontificis aedificia, more suo, lente surgunt,* scriveva nel '67 il dotto segretario del cardinale di Siena, Agostino Patrizi, ad un amico che gli avea chiesto le novità di Roma.[1] Con lena rinnovata si dedicò il papa veneziano alle sue fabbriche, al dire d'un biografo di lui, nei tre ultimi anni del pontificato, dopo ch'ebbe conchiusa e pubblicata quella *pace d'Italia* del 1468, che allontanava, ma per poco, il pericolo di un generale incendio di guerra nella Penisola. Ma in questo estremo periodo della sua esistenza l'attività edilizia di Paolo II fu dedicata, più che a San Marco, alla ricostruzione, che la morte di Pio II avea lasciata interrotta, della chiesa e del palazzo di San Pietro in Vaticano. « San Marco si sta, San Pietro diseguita »: è il laconico avviso che manda nel '70 a Lorenzo il Magnifico il suo geniale amico Gentile da Urbino;[2] i registri delle costruzioni papali riflettono, infatti, in codesto anno e nel seguente, che fu l'ultimo di vita del Barbo, una intensa attività nei lavori del Vaticano, mentre scarsi vi appaiono i progressi del palazzo di San Marco. Un solo lato di questo edificio, quello vôlto verso Piazza Venezia, era compiuto quando morì Paolo II; mentre del fianco che guarda la via del Plebiscito non esisteva, probabilmente, che il piano terreno. Il cardinale Marco Barbo, congiunto e favorito di papa Paolo, il quale gli aveva dato, insieme con la porpora, il titolo cardinalizio di San Marco, continuò la fabbrica e costruì la grandiosa sala, che il Vasari vantava tra le più vaste d'Italia al tempo suo; ma nè a Marco Barbo, nè a' suoi successori nel titolo e nel possesso del palazzo riuscì di compiere il colossale edificio.[3]

Frattanto, così imperfetta com'era, la mole gigantesca destava l'ammirazione dei contemporanei, che ne lasciarono entusiastiche lodi e descrizioni, in verso e in prosa. Ma più eloquenti e sicuri testimoni che le prose e i versi, sono gli esempi

a' maestri che lavoraveno al supra celo de la camera del N. Signore e ala scala, quando s. S^{tà} tornò da Sancto Piero », febbraio 1467); nel 1470 si adornavano i soffitti delle sale del paramento e del pappagallo, parti essenziali dell'appartamento del papa (*Spese pel Pal. di San Marco 1467-71*, c. 56^{a}). La grande sala, alta due piani, che occupa l'angolo del palazzo, è opera promossa da Marco Barbo, come provano le iscrizioni sulle porte della sala stessa; quanto al gran cortile interno, si è osservato di sopra, come esso sia probabilmente sorto più tardi di quello che credette il Müntz. Qualcuno potrebbe obbiettare che non si comprende come il papa abbia potuto abitare il palazzo, essendo così poco avanzata la fabbrica: ma noi non abbiamo prove che Paolo II vi tenesse lunghi soggiorni prima del 1467, (PASTOR, *Storia dei Papi*, II, pag. 311), mentre sappiamo che nei pressi di San Marco egli occupava una casa, per la quale pagava annualmente la cospicua pensione di 100 ducati, e che i suoi nipoti abitavano essi pure a San Marco in case affittate da privati cittadini per conto della Camera papale (Archivio romano di Stato, *Diversorum Pauli II 1466-68*, cc. 14, 28, 102, 178, ecc.). Non mancherebbero altri indizi per avvalorare la nostra ipotesi: fra questi, la notizia del biografo di Paolo II, Gaspare da Verona, il quale scriveva, nei primi mesi del pontificato del Barbo, che nella fabbrica del palazzo questi aveva speso non più di 16 mila ducati (*Le Vite di Paolo II*, cit., p. 6; cfr. p. x), mentre un altro biografo contemporaneo, il Canensi, calcolava a oltre 116 mila ducati, in base ai conti dell'Amministrazione pontificia, le somme dedicate da Paolo II alle sue costruzioni di San Marco (MUENTZ, *Les arts*, II, p. 54).

[1] Lettera « ex Roma, XVII Kal. octobris 1467 », nel *cod. 1077 della Biblioteca Angelica*, c. 134^{a}.

[2] PASTOR, *Geschichte*, cit., II^{3}, p. 391.

[3] MUENTZ, *Palais de Venise*, pp. 178 seg.

numerosi della edilizia profana del Quattrocento, in Roma e nell'antico Stato Pontificio, i quali additano, a parer nostro, la mole poderosa della piazza di Venezia come la fonte preferita d'inspirazione per gli architetti romani nella seconda metà

Fig. [illegible] Roma — Chiesa di San Marco.

del secolo. Le maestose finestre a crociera, che s'incontrano frequenti in quelle parti della città, dove la trasformazione edilizia dei secoli successivi ha lasciato avanzi delle fabbriche quattrocentesche: al palazzo Capranica, nel gran cortile del Belvedere in Vaticano, in una casa di piazza della Cancelleria, al palazzetto degli Anguillara in Trastevere e in altri luoghi,[1] attestano il favore che le tipiche aperture

[1] A San Cesareo e alla Tribuna di Tor de' Specchi. Per la maggior parte di codesti esempi, è facile stabilire che appartengono alla seconda metà del secolo XV. Anche ad Orvieto [illegible] lo stesso tipo di [illegible] nel palazzo Ranieri [illegible] facciata [illegible] agli ultimi decenni del Quattrocento.

delle facciate del palazzo di San Marco guadagnarono nell'architettura romana contemporanea.

Il palazzo dei Conservatori in Campidoglio (fig. 12), quale esso appare nei disegni anteriori all'epoca della ricostruzione michelangiolesca, si presenta quale una fedele riproduzione, nei due ordini di finestre, del palazzo di Venezia. E diciamo riproduzione,

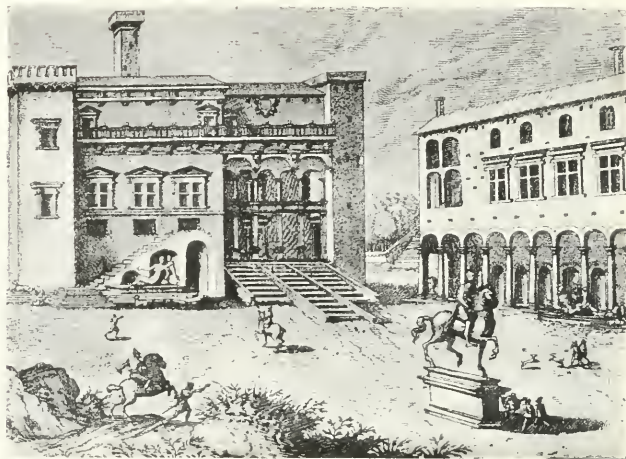



Fig. 12. I palazzi Capitolini alla metà del sec. XVI, secondo il disegno di Kock.

perchè la rifabbrica della dimora capitolina dei Conservatori, incominciata — a quanto sembra — per ordine di Nicolò V, fu probabilmente proseguita e forse compiuta a tempo di Sisto IV,[1] il quale adibiva alle varie fabbriche capitoline gli stessi maestri che s' incontrano nei libri di conto della fabbrica di San Marco, come Giuliano da San Gallo, Meo del Caprina e Giacomo da Pietrasanta. A costoro, o ai loro compagni e

[1] Una dimora dei Conservatori esisteva anche prima del pontificato di Nicolò V (1447-1455) ma pare fosse un piccolo e povero edificio (cfr. RODOCANACHI, *Le Capitole Romain antique et moderne*, Rome, 1904, p. 35). La ricostruzione fu iniziata, secondo l'attestazione dell'Infessura, da papa Nicola, ma dello stato e del progresso dei lavori al tempo suo non possediamo alcun documento, fuorchè un ordine di pagamento di ducati 62 « per la casa nova delli signori Conservatori » del 1452 (MUENTZ, *Les arts*, I, 150). Nessuno indizio di proseguimento della fabbrica sotto Pio II e Paolo II, nella raccolta di documenti del Müntz; sotto Sisto IV, un solo mandato per la costruzione della cisterna nel cortile del palazzo, del 1473 (MUENTZ, II, 160). Non è quindi possibile, con tanta scarsezza di indizi documentati, e nella incertezza sull'origine del palazzo di Venezia, stabilire a quale delle due facciate spetti la priorità in ordine di tempo; bensì, ci pare ovvio supporre che il minore de' due edifici dipenda dalla grandiosa concezione architettonica del palazzo di San Marco, anzi che il contrario.

discepoli, si potrà quindi attribuire, per ovvia ipotesi, il disegno della facciata del palazzo comunale di Viterbo (essa pure dovuta alla munificenza di papa Sisto), dacchè la fronte di codesto edificio (fig. 13) manifesta nelle linee generali del porticato e dei due ordini di finestre [1] una strettissima parentela artistica con l'edificio capitolino. Ancor più evidente è la derivazione artistica dal palazzo di Venezia nella facciata della Università vecchia di Perugia (fig. 14), un altro monumento del primo Rinascimento, sorto negli anni e con gli auspici del papa Della Rovere. Nella vicina Toscana, sulla celebre piazza di Pienza, che Enea Silvio Piccolomini volle trasformata in una raccolta di preziosi gioielli della nuova architettura, spicca, accanto alle forme più vivaci e aggraziate dell'arte toscana, la linea severa del palazzo dell'arcivescovado con le sue finestre quadrate e crociate, imitazione evidente del palazzo di San Marco, la cui fabbrica era da più anni avviata, quando Pio II attuava il geniale e grandioso progetto di ricostruzione della sua città nativa. [2]

Insieme al maggior palazzo, anche l'architettura del palazzetto di Venezia ebbe il suo periodo di celebrità e divenne il modello per più di un edificio, sacro e profano, di Roma, dove si imitava la semplicità nobile e vigorosa del porticato che circonda il giardino prediletto da papa Paolo. I portici della basilica dei Santi Apostoli e di quella di San Pietro in Vincoli, fatti costruire da Sisto IV; il cortile del palazzo dei Penitenzieri, fabbricato dal cardinale Domenico Della Rovere, nipote di codesto papa; [3] la villa della Magliana, sorta per i diletti suburbani di Innocenzo VIII, manifestano certissimi segni della stessa fantasia artistica che diede vita al *giardino* di San Marco. [4] Tutte analogie, le quali cospirano a dimostrare la povertà inventiva degli architetti che lavorarono in Roma sotto gli ultimi papi del Quattrocento, ma che attestano, in pari tempo, la importanza singolarissima degli edifici di San Marco nella storia della rinascenza artistica nella città eterna.

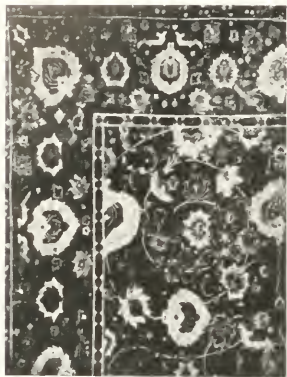
GIUSEPPE ZIPPEL.

[1] Come non vi ha dubbio che i due ordini di finestre appartengano al tempo di Sisto IV, il cui nome è scolpito nell'architrave delle finestre a crociera, è pur certo che il porticato del palazzo risale invece al secolo XIII (C. PINZI, *I principali monumenti di Viterbo*, ibid. 1905, p. 59 seg.). Si potrà congetturare, che l'architetto di Sisto IV, traendo partito dalla analogia dei due porticati, abbia preso a modello la facciata del palazzo capitolino dei Conservatori.

[2] Cfr. PASTOR, *Geschichte*, II, p. 204 seg.

[3] Quale probabile autore di questo palazzo possiamo additare uno dei più attivi maestri della fabbrica di San Marco: Meo del Caprina, della cui opera si valse il Della Rovere anche per la ricostruzione del duomo di Torino (SCHMARSOW, *Melozzo da Forlì*, Berlin, 1886, p. 145).

[4] Da ricordare anche gli avanzi del portico fatto costruire da Paolo II nel palazzo Vaticano, che si scorgono tuttora nel cortile del Maresciallo (cfr. P. FABRE in *Mélanges d'archéol. et d'histoire*, XV, 1895, p. 458), con pilastri e capitelli assai vicini al disegno del portico inferiore del palazzetto di Venezia.

cavano stoffe figurate, importantissime per se stesse, e per noi in special modo notevoli per

Parigi — Museo delle arti decorative.
Tappeto persiano, sec. [illegible]

l'influenza dei costumi sui pittori veneti che vennero in contatto con l'Oriente.

La miniatura segue le stesse sorti delle stoffe; decorativa fino al secolo XV, accoglie poi rappresentazioni figurate che stilisticamente non sono diverse da quelle tessute, tranne che per un maggiore sviluppo del paesaggio. Le collezioni Koechlin, Rouart, Lepriem, Vever, avevano prestato saggi notevolissimi di miniature turche e persiane.

Esposizione di ritratti francesi dal secolo XIII al XVII alla Bibliothèque Nationale. — Interessantissima è riuscita la mostra di ritratti in miniatura e in disegno organizzata dalla Biblioteca Nazionale, col concorso di altre biblioteche di Parigi e dei Dipartimenti e di molti collezionisti privati. Più che ingombrare con una grande quantità di opere, che sarebbe stato facile di trovare negli immensi depositi della Nazionale, gli organizzatori

hanno voluto fare una scelta accurata e intelligente esponendo le cose migliori. Tuttavia, senza voler diminuire il valore della bella iniziativa, noi domandiamo se non si sia voluto risalire un po' troppo all'indietro nella storia del ritratto. È possibile parlare di *veri ritratti* in codici miniati, prima della metà del secolo XIV? Non crediamo; e le poche opere esposte alla mostra parigina, anteriori a quell'epoca, ci danno completamente ragione: quelle figure di donatori, di vescovi, di personaggi, che si vedono nelle pagine miniate, non hanno nessuna apparenza di ritratti e non sono diverse da quelle di altre persone, chierici, cavalieri, soldati, che assistono alla stessa scena.

Tra i codici francesi importantissimi, ma in gran parte già noti, non ne mancano di italiani e di questi dirò specialmente qualche cosa.

Degno di attenzione è un *libro d'ore (latin* 757) aperto ad una pagina in cui è rappresentata la Madonna seduta in trono col Bambino in braccio, e da un lato un cavaliere inginocchiato, in ricche vesti, con capelli biondi lunghi, il quale, malgrado lo stemma e la divisa, non è

Parigi — Collezione [illegible]. Miniatura persiana (sec. XIV).

stato identificato; il codice, ricchissimo di miniature, può datarsi dal 1394 o 1395 ed è certamente miniato nell'Italia del nord, sotto

l'influenza di modelli non italiani. Il colorito chiaro è proprio delle miniature italiane, ma certi tipi di soldati e di santi, le figure di animali sembrano tolti dalle pagine di un manoscritto tedesco.

Un mirabile esemplare della Sforziade di Antonio Piacentino, (*italien* 372) porta un ritratto di Francesco Sforza, a cavallo, su un ricchissimo fondo architettonico sotto un grande arco tutto decorato; si può datare dal 1491 ed è uno dei più squisiti saggi della miniatura lombarda; notevole è il ritratto del senatore veneziano Giacomo Antonio Marcello, in profilo, con lunghi capelli e tunica di velluto rosso, dipinto su un codice dell'anno 1453, certamente nel Veneto, a Padova o a Venezia (Biblioteca dell'Arsenale n. 940), che ricorda i Vivarini e il Mantegna.

L'arte francese è molto più largamente rappresentata, quantunque manchino delle *rivelazioni* essendo i manoscritti per la maggior parte già noti. Ricordiamo un curioso salterio della fine del secolo XIII (*lat.* 10435), una Bibbia del 1362-63 col ritratto di Carlo V; le *Grandes chroniques de France* del 1379, le *Heures d'Anjou* pure della fine del secolo XIV; e più tardi le *Grandes Heures* del duca di Berry, uno dei manoscritti francesi più riccamente ornati ed eleganti (*latin* 919); le *Heures* di Margherita d'Orleans, (*latin* 1156), le *Grandes Vigiles* di Carlo VII, e tanti altri capolavori del secolo XV. Al principio del XVI primeggia il miniatore Jean Bourdichon che illuminò le *Heures* di Anna di Bretagna (*latin* 9474) e forse anche la *Relation de la campagne de Louis XII en Italie* (*français* 5091).

Accanto alle miniature c'è una gran sala consacrata ai disegni, ai così detti *crayons* tanto usati in Francia al secolo XVI-XVII; ma anche qui non mancano opere italiane: segnaliamo un bel ritratto di giovane, acquarellato, di scuola veneziana; un ritrattino di fanciullo, a punta d'argento, opera della scuola belliniana, un altro busto di giovinetto con cappello piu-

mato, che il catalogo assegna ad Antonello da Messina, ma che ha piuttosto rapporti con Melozzo da Forlì. Tra i *crayons* francesi alcuni sono veramente deliziosi; eseguiti in poco tempo e in modo molto sommario pure rendono con evidenza grandissima il carattere dei personaggi, accentuando le loro note caratteristiche: è questa un'arte tutta propria dello spirito francese così pronto e penetrante, e che fuori della Francia non ebbe fortuna. Pochi tocchi precisi rendono con evidenza prodigiosa le varie fisionomie; negli occhi dei vari personaggi par di leggere i pensieri che passano nell'interno; le belle dame dalle alte pettinature e dai collaretti di trine, i cavalieri e i nobili vivono, sentono, parlano in quei ritratti che paiono fotografie istantanee. Fra gli autori di questi disegni primeggiano i due fratelli Clouet e la loro numerosa bottega, e più tardi Nicolas Quesnel, Jean De Court, e Pierre Dumonstier.

La vendita della collezione Ch. Sedelmayer. — Nei primi di giugno, si è venduta all'asta la celebre collezione dell'antiquario Ch. Sedelmayer, tra le raccolte private d'Europa una delle più importanti, la quale ha fruttato nel suo insieme circa cinque milioni. I quadri di scuola italiana, in gran parte di prima importanza, non hanno però raggiunto prezzi molto alti, sebbene ci fossero tra essi opere autentiche di Tiziano, Paris Bordone, Cima, Solario, Mazzola, Moroni, Tintoretto, Sebastiano del Piombo, Bonsignori, ecc. Le cifre più alte furono raggiunte da un quadro rappresentante Cristo che paga il tributo, proveniente dalla raccolta Brancaccio e attribuito al Tiziano (a me sembra molto inferiore alla sua fama, e piuttosto opera di un seguace), venduto lire 104.000; a 119.000 salì un ritratto pure del Tiziano; a 46.000 un ritratto ascritto a Bartolomeo Veneto, ma alquanto posteriore a questo maestro, e molto ritoccato; a 19.500 una grande *Annunciazione* di Marco Palmezzano,

Parigi - Biblioteca Nazionale. Libro d'ore (lat. 757). Arte italiana (sec. XIV).

Parigi - Biblioteca Nazionale « La Sforziade » (ital. 372).

Parigi - Biblioteca Nazionale. Vita di Bianca di Castiglia (cod. 5715).

Parigi - Biblioteca Nazionale. Storia di Bretagna (cod. 8266).

dei due maestri, e io trovo che non ha fatto male; dove però non mi pare che si sia fatto bene è nella mescolanza in cui le opere dei due pittori sono disposte nella sala, perchè nuoce un poco, e confonde l'osservatore. Il catalogo comprende 240 numeri, quadri, disegni, pastelli, miniature; molti dei quali erano ignoti o quasi al pubblico: e non si esagera dicendo che i due squisiti settecentisti escono da questa mostra in una luce nuova.

Esposizione d'arte russa al Musée des Arts décoratifs. — Per tutto il mese di giugno è esposta al Pavillon de Marsan una ricca collezione di oggetti d'arte russa, dal secolo XIII al XVIII,

appartenente alla principessa di Tenicheff. Specialmente importanti sono le stoffe ricamate del secolo XV e XVI, alcune icone dipinte, cofanetti scolpiti in legno e in avorio e oggetti d'oreficeria; molto numerosa anche la raccolta dei codici illustrati, quasi tutti però d'epoca tarda. Le tavolette dipinte, disposte in ordine cronologico, danno un'idea abbastanza chiara dello svolgimento dell'iconopittura russa, che, partita dalla bizantina, si affrancò presto da quella, svolgendosi per suo conto e modificandosi nei varii centri e nelle varie regioni della Russia.

Parigi, giugno 1907.

ANTONIO MUÑOZ.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

PREISTORIA ITALICA.

Le grotte Grimaldi. — In magnifica edizione S. A. R. il Principe di Monaco fa pubblicare la cronaca accurata e lo studio completo degli scavi eseguiti nelle grotte dette Grimaldi o dei Balzi Rossi. I risultati di quegli scavi, che da gran tempo appassionano i dotti, furono ampiamente illustrati e discussi l'anno decorso nel Congresso internazionale d'archeologia preistorica (cfr. *Ausonia*, 1906, p. 125) riconoscendosi generalmente l'appartenenza delle tombe rinvenute al periodo quaternario. Della ricchissima pubblicazione sono uscite a tutt'oggi le parti seguenti: I, *Historique et description* par le chanoine L. de Villeneuve; II, *Géologie et paléontologie* par Marcellin Boule; III, *Anthropologie* par le dr. René Verneau; seguirà: *Archéologie* par E. Cartailhac.

Le scoperte del dott. Rosa nella valle della Vibrata e la civiltà primitiva degli Abruzzi e delle Marche. — Il ricco materiale preistorico raccolto dal dott. Concezio Rosa nella valle della Vibrata restò per la morte immatura di lui per la più gran parte inedito, e in ogni modo non mai si tentò da altri il lavoro d'insieme che il Rosa si proponeva, e che doveva illustrare la vita antichissima delle regioni abruzzese e marchegiana, dove pure all'inizio dei tempi storici si conservavano riti e costumi della più remota antichità. Il Colini pubblica e illustra con singolare dottrina il materiale dell'età della pietra sia della collezione Rosa, ora quasi per intero nel Museo Preistorico di Roma, sia di altri trovamenti abruzzesi e marchegiani.

Gli oggetti di tipo paleolitico non si rinvennero finora in quelle due regioni in strati geologici ben definiti, ma fluitati dalle acque o per altre ragioni rimossi dal luogo loro, e però di ritenere, per le circostanze stratigrafiche in cui oggetti simili si rinvennero in altri paesi, e specialmente nelle contrade vicine (Puglie, isola di Capri), che gli strumenti amigdaloidi di tipo *chelléen* possono rimontare al periodo quaternario. Dall'esame del materiale Rosa e dell'altro copiosissimo raccolto dal cav. Del Viscio intorno al Gargano e donato al Museo Preistorico di Roma, il Colini trae notevoli argomenti in favore dell'idea già esposta dal Pigorini, che l'industria *chelléenne* continuò modificata e ingentilita nell'epoca geologica nostra, mantenendo in uso alcuni oggetti caratteristici anche durante l'età neolitica. Tale persistenza di sviluppo si potrebbe principalmente osservare nelle Marche, negli Abruzzi e nelle Puglie, dove visse nel periodo quaternario una popolazione abbastanza numerosa, che trovò condizioni favorevoli a perseverare nelle sue antiche industrie, e non subì le profonde modificazioni di altri paesi divenuti inabitabili o quasi durante i periodi glaciali. Anche la suppellettile di tipo *moustérien* è largamente rappresentata in Italia; per alcune regioni si può stabilire, che essa coesistesse con quella di tipo *chelléen*, trovandosi l'una come l'altra accompagnata da una fauna quaternaria interglaciale di clima caldo. Per le Marche e per gli Abruzzi, in

mancan[illegible] di ricerche sistematiche, non si può stabilire, se l'industria *moustérienne* rappresenti uno stadio successivo a quella *chelléenne*, oppure se fu ad essa contemporanea. Importantissimo però in Abruzzi e nelle Marche è un terzo gruppo di antichità rappresentato da asce scheggiate, da picche e da quegli strumenti che i paletnologi francesi chiamano *tranchets* e *coupoirs*. Tali oggetti mancano o sono estremamente rari nelle altre regioni d'Italia, mentre si trovano abbondanti in Francia, nel Belgio, in Olanda, in Danimarca, ecc. Pertanto nelle valli della Vibrata e dell'Alento, nei dintorni della Maiella e nel promontorio Garganico noi vediamo succedere all'età paleolitica una fase di civiltà più evoluta, sorta durante il quaternario, ma protrattasi nell'età neolitica di cui assimila elementi e prodotti. Negli Abruzzi pertanto e nelle Marche non si ha uno *hiatus* tra il periodo paleolitico e il neolitico (in *Bull. di Paletn. It.*, 1906, pp. 117-170 e 181-268).

Tombe neolitiche sconvolte ha osservato il prof. P. E. Stasi nella Grotta dei Diavoli presso Badisco in prov. di Lecce (*Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia*, 1906, p. 17).

Tombe eneolitiche già violate furono rinvenute a Luogosanto, e un ripostiglio di bronzi arcaici ridotti in minutissimi frammenti a Sorso, l'uno e l'altro luogo in prov. di Sassari (Taramelli in *Arch. stor. sardo*, I, pp. 410-420).

La grotta preistorica di Pertosa in provincia di Salerno. — Il prof. Carucci, che avea cominciato a occuparsi della grotta nel 1897, vi condusse scavi su ampio raggio e a grande profondità, trovando una seconda palafitta sotto quella trovata già dal Patroni (cfr. *Mon. dei Lincei*, IX, p. 545) corredata di un materiale archeologico più antico che egli ascrive all'età neolitica, mentre attribuisce all'eneolitica quello della palafitta superiore. Tra il materiale nuovo notevoli due pugnaletti di rame e un'ascia a margini rialzati, alcuni scodellini con foro mediano dall'A. interpretati come portafiaccole, e numerosi vasetti minuscoli trovati insieme raccolti e probabilmente da riguardarsi come una stipe votiva.

Un dolmen sardo di Birori in provincia di Cagliari pubblica A. Taramelli (*Bull. di Paletn. It.*, 1906, p. 268).

Stazione su palafitte. — Dei lavori agricoli posero in luce un notevole materiale appartenente alla stazione su palafitte del laghetto della Costa presso Arquà Petrarca esplorata già dal Cordenons e dal Moschettini (cfr. Alfonsi in *Not. degli Scavi*, 1906, p. 353).

Le più antiche monete. — Nel corso di numismatica tenuto all'Università di Atene, e pubblicato in riassunto in *Journal internat. d'arch. et numism.*, IX, p. 147, lo Svoronos si è occupato dei grandi pani di rame trovati a Creta, a Cipro, in Eubea, a Micene e in Sardegna sui quali aveva già scritto il Pigorini in *Bull. di Paletn. It.*, 1904, p. 91. Lo Svoronos pensa non senza esitazione a tre sistemi monetari che avrebbero per base un peso di 37 chilogrammi a Cipro, di 33 a Creta e in Sardegna e di 23 a Micene.

Pernumia presso Este. — *Frammenti di fittili preromani* trovati dai contadini a Pernumia presso Este danno i primi indizi, che anche colà doveva trovarsi uno di quei piccoli villaggi preistorici di cui il territorio atestino è ricchissimo (cfr. Prosdocimi in *Not. degli Scavi*, 1906, p. 176).

Territorio capenate. — Di scavi eseguiti da privati in necropoli del territorio capenate rende conto R. Paribeni in *Not. degli Scavi*, 1906, p. 178 e in *Mon. ant. della R. Acc. dei Lincei*, XVI, pp. 277-490. Parte notevole della suppellettile è ora conservata nel Mus. Preistorico di Roma.

Sepolcreto arcaico del Foro Romano. — In *Notizie degli Scavi*, 1906, p. 253 è un sesto rapporto di G. Boni sulla esplorazione di questo sepolcreto. Sono descritte la tomba B a fossa e i tre pozzi X, X, Y. La tomba X a cremazione appare troncata da quella a inumazione B. Il prof. Tedeschi aggiunge note antropologiche sui resti umani di quelle tombe.

L'armamento delle popolazioni villanoviane al nord dell'Appennino è studiato sul materiale del Museo di Bologna dal dott. Grenier. L'A. rileva la scarsezza delle armi nelle tombe di quell'età, e dà grande importanza all'ascia da combattimento che ravvicina alla *cateia* delle popolazioni galliche della storia (*Revue archéologique*, 1907, I, p. 1).

Suppellettile gallica. — Nel *Bollettino della Società pavese di Storia patria*, 1906, fasc. IV, G. Patroni dà notizia di suppellettile gallica trovata dall'ing. Sassi in Groppello Cairoli, appartenente a un forte gruppo di tombe galliche, donde provengono anche altri oggetti conservati a Zerbolo e al Museo civico di Pavia. *** A Malnate presso Varese furono rinvenute due tombe galliche, in una di esse era una spada di ferro con impugnatura di bronzo terminata in alto da una rozza testa umana. Il Castelfranco, che pubblica la tomba, dà notizia di varie altre spade dello stesso periodo ugualmente decorate (in *Rivista Archeologica della prov. di Como*, fasc. 53-54).

Paletta di bronzo. — Il Ghirardini illustra una paletta di bronzo di ignota provenienza ora nel Museo Preistorico di Roma. La forma del manico, i cui trafori ricordano l'elsa di certe spade ad antenne, e la figura d'un cervide graffito sulla parte piatta che ricorda figure simili di situle di bronzo, fanno ritenere all'A. che l'oggetto possa riannodarsi al materiale paleoveneto, ed ascriversi circa al secolo V a. C. (*Bull. di Paletn. It.*, 1906, p. 271).

Rinvenimenti vari. — Nel *Bull. di Paletn. It.*, 1906, pp. 173 e 282 si possono trovare notizie di piccoli rinvenimenti interessanti la preistoria avvenuti di recente a Leolo (Padova), Giubiasco (Canton Ticino), Zelbio (Como), Barzanò (Como), Spoleto, Teramo, Termini Imerese, Ospo e Nesazio (Istria), Lozzo Atestino (Padova), Alba (Cuneo), Castiglione d'Orcia (Siena), Grotta della Molpa (Salerno), Avetrana (Lecce), Villa Claro (Cagliari).

Crani di una necropoli eneolitica. — Negli *Atti della Soc. rom. di antr.*, 1907, p. 13, il prof. Sergi studia 63 crani trovati nella necropoli eneolitica di Angelo Ruju presso Alghero attribuendone 53 alla razza euratricana, 10 alla eurasica.

Amuleti preistorici. — Cuspidi di freccia, o accettine di pietra forate o fasciate di striscette metalliche, pendaglini diversi, frammenti di osso e di corno sono noti amuleti rinvenuti in tombe dell'età del ferro e in strati anche anteriori (rotelle di crani umani fin nell'età neolitica). Il Bellucci pubblica alcuni di questi amuleti della sua ricchissima collezione, ponendoli a riscontro con esemplari identici usati attualmente (Bellucci, *Il feticismo primitivo in Italia e le sue forme di adattamento*, Perugia, 1907).

Pittura corporale e tatuaggio. — Un breve articolo riassuntivo sulla « Pittura corporale e tatuaggio in età preistorica » scrive il Déchelette in *Rev. arch.*, 1907, I, p. 38-50.

Introduzione alla storia romana. — Con questo titolo si è pubblicato dall'editore Alcan a Parigi la traduzione in francese dell'opera stampata nel 1904 in russo da Basilio Modestov. Questo valentuomo, di cui tutti compiangiamo la recente perdita, venuto in Italia nel 1891 filologo e professore di letteratura latina, trovò necessario in matura età ampliare i confini del suo campo di studi, e per ben intendere la storia e la vita romana rimontare ai primi

indizi della civiltà in Italia. Per tal modo, intrapreso lo studio delle moltissime e non poco disperse pubblicazioni di paletnologia italiana, ci ha dato un buono e utilissimo riassunto dello stato attuale della scienza. Il materiale gli è stato fornito quasi per intero dall'opera di raccolta e di illustrazione compiuta nell'ultimo mezzo secolo da studiosi italiani illustri e modesti, spinti in questo campo di studi dall'apostolato fervido e sapiente di Luigi Pigorini; ma purtroppo nessuno dei dotti italiani, pur così benemeriti per singole ricerche, aveva pensato a raccogliere per comune utilità tutti i risultati ottenuti. Di questo dobbiamo esser grati al Modestov, la cui opera, se anche non in tutto perfetta, costituirà pur sempre un punto di raccordo e di partenza. Non posso nei brevi termini di un notiziario dar conto minutamente del libro; i primi due capitoli trattano dell'età paleolitica e neolitica. Nel terzo capitolo (civiltà eneolitica), affermata la grande importanza che acquista il Mediterraneo orientale, e specialmente Cipro, alla cui fama egli si mostra forse anche troppo devoto, affronta la questione etnografica, chiamando Liguri questi primitivi abitatori d'Italia, facendoli parenti degli Iberi, e accettando le teorie del Sergi sulla origine africana di queste due genti. Per le palafitte e per le terremare l'autore accoglie le conclusioni del Pigorini e dell'Helbig, che si tratti di una immigrazione di nuove genti di stirpe ariana che portano il bronzo e l'uso della cremazione, e che entrano in Italia dalle Alpi orientali. Così pure riconosce col Pigorini la stretta relazione tra le terremare e la primissima civiltà latina, ma da quelle e da questa vuole distaccare la civiltà di Villanova o degli Umbri che egli crede venuta pure dalle Alpi orientali, ma in altro tempo e forse per vie diverse da quelle tenute dai terramaricoli. Nella seconda parte si occupa con molta diligenza della questione etrusca, sostenendo l'origine orientale di questo popolo e il suo approdo primo nel mar Tirreno, sulle cui coste essi sono già stabiliti nel secolo VIII a. Cr. Questo brevissimamente il contenuto del libro del Modestov nella sua traduzione francese, alla quale mancano però due capitoli sui Japigi e sui Messapi, pubblicati già nell'edizione russa, e che l'autore desiderava forse di rifare.

Roberto Paribeni.

SCULTURA GRECA.

Rilievi in avorio arcaici. — Due piccoli rilievi arcaici in avorio trovati in Ruvo e provenienti dalla Collezione Guilhou forniscono a L. Pollak l'occasione di raccogliere ed illustrare tutti i monumenti analoghi in avorio od osso sparsi nei diversi musei d'Europa. I due rilievi di Ruvo presentano, l'uno due donne distese su *klinai* a banchetto, l'altro un giovane che salta a terra da cavallo. Gli altri rilievi offrono scene simili di banchetto, oppure corse su carri, cacce, mostri marini, figure di animali. Questi rilievi costituivano evidentemente il rivestimento dei lati lunghi o corti di piccole cassette e dovevano essere anche rialzati con policromia o doratura come lo indicano le innegabili tracce.

L'A., dopo aver dato l'elenco completo di tutti i rilievi esistenti, li esamina nelle loro caratteristiche di stile e ne pone in luce gli innegabili elementi assiro-ionici. Passando poi alla determinazione del loro paese d'origine, tenendo anche conto del fatto che alcuni di essi provengono da Cipro e che alcuni altri presentano nella loro parte posteriore graffiti dei segni dell'alfabeto cipriota, il Pollak è disposto a vedere in tutti questi rilievi un prodotto dell'arte cipriota sotto l'influenza della corrente assiro-ionica. La data della loro creazione sarebbe il VI secolo a. C. (L. Pollak, *Archaische Elfenbeinreliefs*, in *Röm. Mitt.*, 1906, pp. 314-330, tt. XV-XVI).

Il così detto Trono Ludovisi viene sottoposto ad esame per le sue rappresentazioni laterali da M. P. Nilsson. L'A. accetta l'ipotesi del Petersen che il monumento sia un trono, ma ritiene possibile che la statua della divinità non vi fosse rappresentata seduta, ma in piedi come l'Apollo di Amicle. Egli riconosce inoltre col Petersen nella figura nuda che suona il doppio flauto un'etera ma nella figura velata, anzichè una sposa, vede una semplice gentildonna nell'abbigliamento in cui forse si presentava in pubblico. Dato ciò, ricorda che una festa ad Afrodite veniva celebrata in Corinto da etere e da gentildonne: a questa festa può forse riferirsi il rilievo Ludovisi. In tal modo vien confermata l'ipotesi che nella parte centrale del rilievo si abbia la rappresentazione della nascita di Afrodite dal mare. L'A. conclude congetturando che il trono Ludovisi abbia appartenuto all'Afrodite di Acrocorinto e che sia stato portato a Roma dai soldati di Mummio dopo il sacco della città. M. P. NILSSON, *Zur Erklärung des Ludovisischen Marmorthrones* in *Röm. Mitt.*, 1906, pp. 307-313.

L'Auriga di Delfi. — È ben noto che l'Homolle pubblicando questa statua faceva la congettura che alla quadriga appartenesse come base un blocco con un'iscrizione dedicatoria di Polyzalos che egli identificava con il giovane fratello di Gelone di Siracusa. Ma la congettura dell'Homolle fu scossa dall'osservazione di O. Washburn che notò come l'iscrizione fosse stata nuovamente incisa sopra una abrasione e che sotto quest'abrasione riconobbe le tracce di alcune lettere dell'antica iscrizione. ΑΝΑΞΙΛΕ . . . , e da quella dello Svoronos che in questa iscrizione frammentaria trovò la conferma della sua ipotesi che la quadriga fosse da identificare con quella dedicata dalla città di Cirene e ricordata da Pausania. Difatti lo Svoronos nelle lettere ΑΝΑΞ vede l'avanzo del nome del re di Cirene Arkesilas IV e in Polyzalos, il nuovo dedicante, propende a vedere il nome del capo di parte democratica [illegible] di Arkesilas IV avrebbe tolto trono e vita. Ora F. v. Duhn ritorna sul problema e, dopo aver [illegible] tutte le difficoltà di fatto che si oppongono all'ipotesi dello Svoronos, propone un altro supplemento per l'iscrizione abrasa: egli vi ricostruisce il nome di Anaxilas e pensa al tiranno di Reggio. Secondo il v. Duhn, Anaxilas sarebbe morto prima che la quadriga da lui ordinata, certo a ricordo di una sua vittoria, pure già pronta fosse stata pagata e innalzata in Delfi, e Polyzalos di Siracusa che era con lui imparentato, sarebbe subentrato a lui in questo dovere e avrebbe quindi dedicato la quadriga a suo nome; di qui l'abrasione della vecchia iscrizione. Qualora si ammetta come originario dedicante della quadriga Anaxilas di Reggio il v. Duhn trova naturale la congettura che l'artista del gruppo debba essere stato Pythagoras di Reggio. E all'arte di Pythagoras infatti avevano già pensato, per le sole caratteristiche stilistiche della statua, già altri archeologi. F. v. DUHN, *Zum Wagenlenker von Delphi*, in *Ath. Mitt.*, 1906, pp. 421-429.

Di questo parere non è per altro il Furtwangler il quale piuttosto inclina a ritenere probabile la ipotesi dello Svoronos che vedeva in questa quadriga quella di Cirene: e quindi egli crede che l'auriga di Delfi sia la figura di Battos l'eroe fondatore della città. Egli per altro non si nasconde la difficoltà che si oppone a tale congettura. Pausania ricorda come auriga del carro la figura di Kyrene e quindi auriga non avrebbe potuto essere nello stesso momento Battos. Invece lo stile della statua non si opporrebbe a tale congettura, giacchè Pausania dà come autore della quadriga di Cirene Amphion di Knossos che uscì dalla scuola di Kritios, e di Kritios infatti l'auriga ricorda lo stile. Il Furtwangler infine si domanda se non sia possibile un'altra congettura, se cioè non appartenga alla statua la pietra con l'iscrizione dell'artista Sotadas di Thespiai che per il luogo di ritrovamento, le misure, le grappe

tutto l'aspetto apparve da principio appartenerle. Anche ciò non troverebbe nessuna difficoltà per lo stile giacchè l'arte beotica del secolo v era sotto l'influenza dell'arte attica. (A. FURTWAENGLER, *Zu Pythagoras und Kalamis*, in *Sitzungsber. der Kon. bayer. Ak. der Wiss.*, 1907, pp. 157-160).

Un altro contributo al problema dell'iscrizione dell'auriga di Delfi porta C. Robert, il quale col Furtwängler accetta l'ipotesi dello Svoronos, che l'auriga appartenga alla quadriga dei Cirenei, ma cerca di sciogliere la difficoltà che il Furtwängler trova nel fatto che Pausania dà come guida del carro non Battos ma la Dea stessa Kyrene. Egli crede infatti che Pausania abbia male interpretato le figure nel gruppo ed a causa del vestito lungo abbia preso per Kyrene la figura dell'auriga. Del resto Pausania avrebbe anche errato nel denominare Battos colui che invece era il donatore del carro Arkesilas IV, ed avrebbe commesso tutti questi errori leggendo male la iscrizione dedicatoria. Così egualmente per il Robert è possibile che Pausania abbia preso per la Libye la Pizia coronante Arkesilas. Dato ciò si può spiegare perchè sia stata cancellata nella pietra la primitiva iscrizione: Arkesilas, il quale dopo la vittoria in Delfi del 462 ne desiderò una in Olimpia, e la ottenne nel 460, può aver voluto ricordare questa seconda vittoria nel suo primo donario e quindi aver sostituito in parte la vecchia iscrizione con una nuova. Il Robert quindi considera πολύζαλος un aggettivo e tenta la ricostruzione della dedica che doveva dapprima consistere di due esametri e dovette poi essere ampliata in due distici. (C. ROBERT, *Der delphische Wagenlenker*, in *Nachr. der K. Ges. der Wiss. zu Gottingen, phil. hist. Klasse*, 1907, pp. 258-262).

Kalamis. — Il problema della personalità artistica di Kalamis tenta sempre più gli archeologi. Negli ultimi tempi han dedicato degli studi a quest'artista E. Reisch, F. Studniczka, A. Furtwängler.

Apre la serie E. Reisch che per istabilire la cronologia dell'attività artistica di Kalamis prende anzi tutto in esame la testimonianza di Pausania X 10, 4 che dà come autore di uno dei frontoni del tempio di Apollo a Delfi uno scolaro di Kalamis, Praxias di Atene, il quale sarebbe morto durante l'opera. Ora gli scavi francesi han mostrato con ogni certezza che il tempio che Pausania vide in Delfi non fu il tempio costruito dagli Alcmeonidi alla fine del VI secolo a. C., giacchè esso era andato già distrutto nel primo terzo del IV secolo a. C., ma un nuovo tempio che ne aveva preso il posto, e che doveva appunto essere stato costruito tra il 370 e il 330 a. C., come attestano varie notizie letterarie e epigrafiche. Che del resto i frontoni veduti da Pausania non potessero essere quelli del tempo degli Alcmeonidi lo prova il fatto che tra le loro figure egli ricorda Helios tramontante, motivo che doveva essere certamente una rielaborazione dell'Helios sorgente del Partenone e che già da solo doveva indurre a considerare i frontoni di Delfi come postfidiaci. Per ciò che riguarda poi l'artista Praxias di Atene, ricordato da Pausania come l'autore del frontone orientale del tempio, tre iscrizioni conservate colla sua segnatura provano, per elementi intrinseci e estrinseci, che egli deve aver vissuto e lavorato tra il 370 e il 350: ovvia è quindi la congettura che la sua attività possa essersi spinta giù sino al 340, verso il qual tempo, morendo, avrebbe lasciata incompleta la sua opera. Se ora tutto tende a far apparire come certa la notizia di Pausania intorno a Praxias quale autore del frontone del tempio non abbiamo ragione per mettere in dubbio l'altra con cui Praxias è fatto scolaro di Kalamis, e quindi siamo indotti ad ammettere l'esistenza di un Kalamis giovane nella prima metà del IV secolo a. C. da distinguersi dal Kalamis celebre della

prima metà del v secolo. Giunto a tale conclusione il Reisch cerca di raccogliere una intera serie di altre testimonianze per provare l'esistenza di un Kalamis giovane.

E comincia ad osservare che la notizia di Plinio (XXXIV, 71), per la quale Prassitele avrebbe collocato un auriga di sua fattura sopra una quadriga di Kalamis, e che si soleva spiegare o colla ipotesi che, dopo ottanta anni, sopra una quadriga lasciata vuota, non si sa per qual ragione, da Kalamis fosse stata collocata con strana sconcordanza di stile una statua di Prassitele, o con l'altra ipotesi che si trattasse di una notizia riguardante non Prassitele il giovane ma un preteso Prassitele il vecchio, viene ora invece ad acquistare tutto il suo valore perchè l'esistenza di un Kalamis giovane contemporaneo di Prassitele ci da la chiave della cooperazione dei due artisti nella quadriga. E la data di quest'opera potrebbe essere collocata tra il 380 e il 365. Ma non solo con Praxias e Prassitele ma anche con Skopas è strettamente legato il nome di Kalamis nella tradizione letteraria, giacchè secondo gli *Sch. ad Aeschin*, I, 188 (confr. Clem. Alex., *Protr. pt.*, p. 47) delle tre statue di Eumenidi, che esistevano nel santuario dell'areopago ateniese, quella di mezzo era di Kalamis, le altre due erano di Skopas. Anche qui s'era cercato di spiegare la notizia con ipotesi analoghe o pensando che Skopas avesse aggiunto due statue a quella antica di Kalamis o che si trattasse non del celebre Skopas ma di uno Skopas più vecchio di due generazioni. Una ultima conferma alla sua ipotesi dell'esistenza di un Kalamis artista nella prima metà del IV secolo il Reisch la trova nel fatto che Plinio (XXXIV, 71) da Kalamis come autore di *bigae* giacchè queste *bigae* debbono essere state dei donari agonistici, ed ora la gara delle bighe in Olimpia e Delfi fu istituita solo tra la fine del v e il principio del IV secolo a. C.

Dopo essere giunto alla determinazione del-

l'esistenza di un Kalamis giovane il Reisch passa all'esame delle opere che possono essere considerate come appartenenti con sicurezza a Kalamis il vecchio. Esse sono: 1) i due garzoni a cavallo a lato della quadriga, opera di Onatas, ordinata da Hieron per le sue vittorie in Olimpia nel 468 e dedicata da Deinomenes dopo la morte di Hieron nel 467-466. (Paus. VI 12, 1, confr. VIII 42, 8); 2) il donario degli Agrigentini per le loro vittorie sui Libi e sui Fenici, consistente in un gruppo di fanciulli adoranti e innalzato probabilmente secondo l'A. dopo la morte di Theron (472) e la cacciata di suo figlio (471) (Paus. V 25, 5); 3) la statua di Ammon in Tebe dedicata da Pindaro probabilmente verso il 462 (Paus. IX 16, 1); 4) l'Apollo colossale in bronzo che secondo Plinio (XXXIV, 39) M. Lucullo portò nel 72 a. C. da Apollonia Pontica in Roma (Strab. VII, 319), e che per lo stile, quale si può desumere dalla sua riproduzione nelle monete di Apollonia, doveva appartenere agli anni tra il 480 e il 450 a. C.

Da tutte queste opere risulta in complesso che l'attività di Kalamis il vecchio deve essersi svolta tra il 480 e il 460, cioè 80-100 anni prima di quella di Kalamis il giovane.

Il problema della paternità della statua colossale di Apollo, proveniente da Apollonia Pontica, che in Plinio viene ricordata senza nome di artista ma che in Strabone è, con leggiera correzione del testo, opera di Kalamis trae poi il Reisch a domandarsi se il Kalamis *caelator* più volte ricordato da Plinio sia il giovane o il vecchio, ed egli viene alla conclusione che debba essere il giovane. A lui allora apparterrebbe la statua in marmo di Apollo ricordata da Plinio (XXXVI, 36) come esistente negli Orti Serviliani. E con questa il Reisch apre la serie delle statue che, per congetture più o meno probabili, attribuisce a Kalamis il giovane. Esse sono: 1° la statua in marmo pario di Dionysos che si trovava nel tempio di Tanagra (Paus. IX 20, 4)

e che appare riprodotta su monete tanagree di Antonino Pio e M. Aurelio; 2° la statua di Hermes Kriophoros che si trovava egualmente in Tanagra (Paus. IX 22, 1); 3° l'Apollo Alexikakos che si trovava in Atene dinanzi al tempio di Apollo Patroos (Paus. I 3, 4); 4° l'Asklepios giovane di Sicione, opera criselefantina (Paus. II 10, 3); 5° la statua di Alcmene ricordata da Plinio (XXXIV 71) che potrebbe anche essere una delle figure del donario degli Argivi in Delfi (Paus. X 10, 5) portata forse da Nerone a Roma; 6° la statua di Hermione dedicata dai Lacedemoni in Delfi (Paus. X 16, 4); 7° la Nike Apteros dedicata dai Mantineesi in Olimpia (Paus. V 26, 6).

Dopo queste attribuzioni il Reisch affronta il problema della statua di Afrodite opera di Kalamis ricordata da Pausania (I 23, 2) sull'Acropoli e della Sosandra ammirata da Luciano (Εἰκόνες 4) ἐς τὴν Ἀκρόπολιν ἀνελθών. Egli non crede che si possa dimostrare l'identità delle due statue, come da molti è ammessa, e dovendo quindi per il giudizio sulla Sosandra limitarsi alle osservazioni di Luciano cerca anzi tutto di stabilire quale personalità si nasconda sotto il nome di « Sosandra » (Εἰκ. 4; Ἐπ. διάλ. 3, 2).

Il Reisch nega che sotto il nome Sosandra si nasconda una figura di Hera o di Athena o di Artemis, e crede piuttosto che questo nome fosse quello di una donna mortale, e che statua di donna mortale fosse l'opera di Kalamis. Data questa premessa egli ritiene la Sosandra una opera ritratto di Kalamis il giovane, probabilmente il ritratto di una sacerdotessa. E tanto più il Reisch vede probabile questa congettura in quanto che egli opina che dalle parole di Luciano sulla Sosandra non si possa trarre l'immagine di un ideale di grazia severa quale è quella che «sembrerebbe adatta per un'opera di Kalamis il vecchio. Analogamente il giudizio che di Kalamis dà Dionigi di Alicarnasso (*de Isocr.* 3), paragonando alla sua arte la

χάρις e la λεπτότης dell'oratore Lisia, secondo il Reisch, si adatta di più a Kalamis il giovane.

Un'ultima opera il Reisch attribuisce per congettura a Kalamis il giovane traendone la notizia da una trascrizione (Suarez, Spon) di iscrizioni trovate presso la porta Latina in Roma e ora perdute. Queste iscrizioni erano evidentemente opera romana e dovevano essere state incise su piedistalli sostenenti delle statue portate via dalla Grecia: per una di esse di cui si dà come autore Kalamis, il Reisch ricostruisce il nome Iphitos figlio d'Hippasos peloponnesio e pensa che fosse una figura tolta da un donario dei Focesi in Delfi (Paus. X 1, 10). Da elementi esteriori il Reisch ne conclude che dovesse essere opera di Kalamis il giovane.

Compiuto il lavoro delle attribuzioni il Reisch cerca di delineare in complesso la figura artistica di Kalamis il vecchio e di Kalamis il giovane. Kalamis il vecchio avrebbe svolto la sua attività, quasi unicamente dedicata all'arte del bronzo, tra il 480 (470) e il 460 (450). Sulla sua provenienza nulla sappiamo, ma sulla sua derivazione artistica ci può forse istruire la notizia che egli aveva lavorato con l'egineta Onata. Per i motivi delle sue opere non appare un innovatore: egli si muove dentro la cornice dell'arte del suo tempo, garzoni a cavallo, fanciulli oranti, Apollo colossale, Zeus Ammon. A Kalamis il giovane, invece, si dovrebbe ora piuttosto attribuire la maestria nelle figure di cavalli che ci è attestata dalle fonti letterarie. In complesso, per ciò che riguarda le caratteristiche di stile, in Kalamis il vecchio dobbiamo vedere un artista che marciando sulle tracce di un Hegias o un Onatas ancora non aveva subito l'influenza del geniale ardimento e della forza creativa di un Pitagora o di un Mirone.

Kalamis il giovane può essere stato il nipote di Kalamis il vecchio e la sua attività

deve essersi svolta tra il 385 e il 362. Egli ha lavorato in Tanagra, nel Peloponneso, in Atene, in Delfi, ma può essere considerato come artista ateniese ed ha cooperato con Prassitele e Skopas. Fu abile tecnico perchè abbiamo testimonianza che lavorò in marmo, bronzo, oro e avorio oltre ad essere cesellatore, e si arrischiò in numerosi compiti (quadrighe, bighe, divinità, eroi, donne del mito, ritratti femminili) sicchè in questa sua varia attività si rivela artista del suo tempo. Soprattutto caratteristiche che egli divide con l'arte della sua epoca sono la tendenza al ringiovanimento delle figure divine, la predilezione per le figure femminili e per figure panneggiate, e la soavità umana che doveva trasparire dalle figure dei suoi Dei. Originale forse fu l'artista nella creazione del giovane Dionysos di Tanagra e nel ringiovanimento di Asklepios, ma il suo merito artistico, se dobbiamo a lui attribuire i giudizî di Luciano e di Dionigi, più che nella forza di caratteristica e nella novità di motivi deve essere stato nella semplicità della concezione e nella grazia delicata dell'esecuzione.

Giunto al termine di questa ricostruzione il Reisch rinunzia per ora a cercare nel nostro patrimonio statuario un gruppo di opere, stilisticamente affini, della prima metà del IV secolo da attribuirsi a Kalamis il giovane, e si pone invece l'ultimo problema letterario come mai nella tradizione antica quei due artisti che portavano il nome di Kalamis siano stati confusi o realmente o apparentemente in una sola immagine. In Pausania evidentemente sotto il nome di Kalamis si nasconde ora il giovane ora il vecchio; Plinio sembra conoscere solo il giovane, Cicerone, e con lui Quintiliano e Frontone, sembra conoscere solo il vecchio, giacchè Cicerone e Plinio evidentemente attingono da due fonti diverse, Cicerone da uno scrittore tardo ellenistico che mostrava un grande interesse per i primitivi della statuaria, Plinio invece probabilmente da una fonte ateniese che, con indirizzo accademico, s'interessava soprattutto dei grandi artisti del IV secolo. Dalla medesima cerchia attica provenivano i giudizi che ritroviamo in Dionigi di Alicarnasso e Luciano. Probabilmente per l'influenza di questi giudizî della cerchia attica, diffusisi in Roma, i Romani tra il 30 a. C. e il 70 d. C., importarono un discreto numero delle opere del giovane Kalamis.

E così Plinio nella trattazione di Kalamis il giovane si trovò sotto la fresca impressione delle opere venute di recente in Roma come Cicerone, al suo tempo, per il giudizio di Kalamis il vecchio s'era trovato sotto quella della statua colossale di Apollo portata da Apollonia Pontica.

La scienza archeologica moderna poi, tratta in inganno dai giudizi di Cicerone e di Quintiliano, e legando talvolta forzatamente tra di loro le notizie, ha fatto completamente sparire sotto la figura di Kalamis il vecchio quella di Kalamis il giovane, ma che l'immagine che di quest'unica personalità s'era creata mancasse dell'interna adesione lo provano i tentativi più o meno felici che si erano dovuti fare per appianare tutte le difficoltà offerte dalle contrastanti notizie letterarie. La resurrezione del nuovo Kalamis riporta in esse ordine ed evidenza. (E. Reisch, *Kalamis*, in *Jahreshefte des öst. arch. Inst.*, 1906, pp. 199-268).

A Kalamis dedicava da molto tempo i suoi studi anche lo Studniczka il quale presenta ora i suoi resultati. Egli dichiara anzi tutto che sotto l'influenza di un'idea del Klein (*Kunstgesch.*, I, p. 388) il quale, in seguito ai resultati degli scavi del tempio di Apollo in Delfi, aveva accennato alla possibilità che fosse esistito un Kalamis giovane da identificarsi col Kalamis *caelator* di Plinio, aveva da principio congetturato la esistenza di un'artista Kalamis, nel I secolo d. C. e contemporaneo di Nerone, di quell'imperatore che appunto aveva somministrato denari per la restaurazione del tempio.

Ma ora, dopo lo studio del Reisch, anche egli pensa a un Kalamis della prima metà del IV secolo a. C., e propriamente nipote di Kalamis il vecchio. E così egli ritiene col Reisch che a Kalamis il giovane spetti la figura della Erinni che si trovava insieme alle altre due, opera di Skopas. Invece non è d'accordo col Reisch nell'attribuire a Kalamis il giovane la quadriga sulla quale Prassitele avrebbe posto un suo auriga e così neanche crede che si debbano togliere a Kalamis il vecchio le *bigae* e l'Alkmene ricordate da Plinio. Egualmente altri dubbî solleva contro altre congetture del Reisch, giacchè trova che troppe cose egli ha attribuito a Kalamis il giovane; ma ritiene d'altra parte assai verosimile l'attribuzione a quest'ultimo della statua d'Iphitos che il Reisch ha ricavato dall'iscrizione romana. Solo poco validi sono secondo l'A. gli argomenti per riportare a Kalamis il giovane la statua criselefantina di Asklepios in Sicione, giacchè essa più probabilmente apparteneva al vecchio omonimo. Invece egli è d'accordo col Reisch nel credere la Sosandra opera di Kalamis il giovane e ne completa e giustifica col materiale statuario la congettura. Anzitutto anche egli distacca la Sosandra dalla statua di Afrodite sull'Acropoli e riconosce nella prima una statua ritratto di donna del IV secolo. Poscia egli passa all'enumerazione delle figure che sono state per congettura identificate colla Sosandra: 1° la Dea in uno dei lati del pilastro arcaistico dell'Acropoli; 2° l'Afrodite nella base di uno dei candelabri tiburtini al Vaticano; 3° la Hestia Giustiniani; 4° la figura ammantata di Berlino ricomposta dall'Amelung; 5° la così detta Demetra di Cherchel; 6° la Venus Genetrix; ed osserva in fine che nessuna di queste figure corrisponde per tutti i suoi tratti alla descrizione di Luciano, giacchè, secondo la sua opinione, Luciano nelle Εἰκόνες mette sopra tutto in luce il grazioso avvolgimento di tutta la figura, compresa la testa, nel mantello e negli

Ἑτ. διαλ., il vivace passo della danza che fa scoprire le caviglie. Ora tutti questi elementi in un'armonica unità si riscontrano solo in uno dei tipi più leggiadri della statuaria del IV secolo, quello della danzatrice ammantata. Lo Studniczka previene anzitutto l'osservazione che gli potrebbe essere fatta della poca opportunità della dedica di una statua danzante nell'Acropoli, nel santuario della vergine Dea, giacchè egli risponde facendo notare che sull'Acropoli sono stati trovati rilievi con figure di danzatrici di cui uno probabilmente era stato ornamento di base di una di queste statue, e che il motivo della danza poteva anche essere elemento del culto. Tra le figure di danzatrici esistenti nel nostro patrimonio statuario egli crede che la immagine più approssimativa della Sosandra del giovane Kalamis ci sia data dal bel torso della Glittoteca Ny-Carlsberg che fu portato in Europa dall'ammiraglio Spratt (ARNDT, *Glypt. Ny-Carlsberg*, t. 65) e il cui tipo variamente imitato e modificato si è poi conservato in altre opere. Ad una statua di danzatrice di questo tipo crede lo Studniczka che appartenga la testa velata di Napoli detta la « Zingarella » colla sua replica nel Museo delle Terme in Roma.

Dopo aver così cercato di dare un'idea dell'arte del giovane Kalamis, lo Studniczka passa al problema dell'origine e dei rapporti di famiglia di quest'artista. Egli crede che Kalamis il vecchio fosse Beota di origine, tanto più che per una piccola città della Beozia aveva compiuto due opere l'Hermes Kriophoros e il Dionysos, e che poscia si fosse trasferito in Atene: in Atene o come cittadino attico o come meteco avrebbe avuto i natali il preteso suo nipote Kalamis il giovane. Tra i due artisti dello stesso nome si può forse congetturare come anello intermedio l'artista Strongylion.

Lo Studniczka passa quindi all'esame delle opere che noi possiamo considerare appartenenti al vecchio Kalamis. Fondandosi sul dato

nelle monete di Apollonia Pontica ritroviamo la figura del suo Apollo colossale in bronzo, che lo Studniczka non pone col Reisch tra il 480 e il 460 ma tra il 450 e il 440.

Ancor più si distacca lo Studniczka dal Reisch nel giudizio dell'Hermes Kriophoros di Tanagra che egli attribuisce a Kalamis il vecchio; anzi egli afferma che probabilmente al periodo della sua gioventù deve risalire l'originale della copia in marmo Barracco di un Hermes Kriophoros, da cui possiamo trarre un'idea per l'opera del nostro maestro. E differentemente dal Reisch giudica anche il Dionysos di Tanagra, giacchè egli non trova nelle monete in cui è riprodotto, nè nell'abbigliamento, nè nell'atteggiamento delle braccia, nè nella posizione delle gambe, alcun elemento che obblighi ad attribuire quest'opera a Kalamis il giovine, piuttosto che a Kalamis il vecchio. Anzi lo Studniczka crede che possa valere a dare un'idea del Dionysos di Kalamis nel suo insieme una statuetta in bronzo del Louvre, trovata in Grecia, probabilmente in Olimpia, e che per i calzari può essere considerata una figura di Dionysos giovane. È questa un'opera che stilisticamente deve appartenere al medesimo periodo in cui lavorava il vecchio maestro.

Dopo questo lavoro analitico di attribuzione lo Studniczka riassume i dati ottenuti, con sicurezza o verosimiglianza, per l'artista del V secolo.

L'attività di Kalamis il vecchio si svolse tra il 470 e il 440: egli fu adunque maestro del periodo di transizione dall'arcaismo all'arte evoluta. Lavorò sopratutto il bronzo ma tentò talvolta anche il marmo e la tecnica criselefantina. Rappresentò principalmente figure di Dei e figure di Dei giovani. Calma e benignità furono il carattere fondamentale di tutte le opere del maestro, e in ciò egli appare in contrasto con Onatas, con Pitagora, con Mirone. Tutto ciò noi troviamo confermato nei

giudizi degli scrittori antichi, Cicerone, Quintiliano e Dionigi di Alicarnasso, per quanto apparentemente i giudizi di Dionigi e di Cicerone sembrino contrastare.

Lo Studniczka completa poi la sua trattazione ricercando nel materiale statuario esistente opere che possano essere messe in rapporto coll'arte di Kalamis il vecchio quale è balzata fuori dalla ricostruzione che egli ne ha fatto. Egli esclude che coll'Apollo Alexikakos possa essere identificato o il tipo dell'Apollo di Cassel, o quello dell'Apollo Choiseul-Gouffier, o quello dell'Apollo Citarista di Pompei: riconosce che meglio vi corrisponderebbe l'Apollo del Palazzo Pitti, ma infine avanza la congettura che l'Apollo delle Terme possa realmente corrispondere all'Alexikakos. Se questa congettura dovesse una volta mai apparire giusta, allora si potrebbe ricercare la sorella dell'Alexikakos, l'Afrodite di Kallias, nella Dea di Cherchel.

Ad altre attribuzioni lo Studniczka crede che per ora si debba rinunciare, ma finisce il suo lavoro negando che a Kalamis il vecchio possa appartenere l'Auriga di Delfi il quale egli ritiene, collo Svoronos, che dovesse invece far parte della quadriga dei Cirenei opera di Amphion di Knossos. (F. STUDNICZKA, *Kalamis, ein Beitrag zur griechischen Kunstgeschichte*, in *Abhandl. der phil. hist. Klasse der Kön. sächs. Ges. der Wiss.*, 1905, XXV, 4, pp. 1-104 con 13 tavole).

Fin qui il Reisch e lo Studniczka i cui lavori si compenetrano e si completano: contro l'edificio da essi innalzato volge i suoi colpi il Furtwängler, il quale ritiene la figura di Kalamis il giovane un'invenzione moderna, senza contenuto, che dovrà rapidamente svanire. Egli afferma che tutte le testimonianze letterarie concordano nel fornirci un'immagine completa del vecchio Kalamis.

Per la questione della quadriga di Kalamis su cui Prassitele aveva posto un suo auriga egli non trova nulla di strano che appunto nel

sostegno, non vi è nel nostro patrimonio statuario nessuna figura in cui al tronco di sostegno sia aggiunta la faretra senza alcun particolare significato. Lo Hauser inoltre è incline a spiegarsi come dei copisti possano aver tramutato un Apollo in atleta ma trova inesplicabile che in periodo postprassitelico, quando un Apollo dai capelli corti doveva apparire non tradizionale, si possa aver cambiato un atleta in Apollo.

Di più egli giudica questo tronco col suo attributo, per l'accuratezza che vi ha dedicato l'artista, un esempio unico, e crede quindi che l'artista abbia voluto fargli esprimere qualche cosa, un qualche cosa che allo spettatore antico non poteva sfuggire, che cioè la statua era quella del Dio lungisaettante.

E dopo aver contrapposto altre osservazioni a quelle che il Lowy gli aveva fatto per altri elementi della sua ipotesi, lo Hauser riassume ancora una volta il suo argomento principe, che cioè l'artista di Delo dando alla statua del Diadumeno come attributo la faretra ha voluto contraddistinguerlo come Apollo, e che ciò si comprende solamente nel caso in cui l'originale da cui copiava valesse in realtà, nella significazione corrente, quale figura del Dio. (F. Hauser, *Apollon oder Athlet?* in *Jahreshefte des öst. arch. Inst.*, 1906, pp. 279-287).

Una statua di Apollo opera di Paionios. — B. Sauer crede di poter attribuire a Paionios una statua in bronzo di Apollo di cui una replica sarebbe a noi conservata nell'assai noto Apollo giovane della collezione Blundell ad Ince. Per dare le prove di questa attribuzione stabilisce dei confronti tra la testa dell'Apollo Blundell e la testa Hertz in cui l'Amelung ha riconosciuto lo stile di Paionios (*Röm. Mitth.*, 1894, pp. 162 e segg. t. VII); e pur non nascondendosi le differenze di dettagli che le separano, e che è disposto a riportare alla diversa mano dei copisti, crede di potervi riscontrare perfetta identità di stile. La statua Blundell, secondo l'A., presenta, nella posizione delle gambe che si dividono, per quanto in diversa misura, il peso del corpo, uno schema nuovo che non è quello dell'arte arcaica nè quello delle figure del tipo di Stephanos, ma è quello dell'arte arcaica migliorato e trasformato a danno dell'antica energia, ed a vantaggio della mobilità e della delicatezza: questo schema egli non sa additare in altre opere della statuaria, ma lo riscontra invece frequente nei rilievi della Grecia settentrionale. Per gli attributi della statua, il Sauer, basandosi sull'arco e la freccia che sono scolpiti sul tronco di sostegno presso la gamba destra, ricostruisce nella destra l'arco che doveva poggiare a terra ed essere tenuto per la sua estremità superiore, e nella sinistra una faretra. Dopo tale ricostruzione, egli instituisce un paragone generale tra la Nike e la statua di Apollo, e viene alla conclusione che quest'ultima può aiutarci nel dirimere la questione della data della Nike, giacchè l'Apollo, per il suo arcaismo ancora sensibile, specialmente nell'acconciatura, non può discendere molto al di là del 450, e siccome esso non è separato di molti anni dalla Nike così si dovrà accettare per quest'ultima la data più vicina alla metà del 450. (B. Sauer, *Eine Apollonstatue des Paionios*, in *Jahrbuch des Kais. deutsch. arch. Inst.*, 1906, pp. 163-176).

Il gruppo di Latona portante in braccio i suoi figliuoli di cui esistono tre repliche, due nel Museo Torlonia, una nel Museo Capitolino, è da A. Mahler, con una congettura che si basa sopra un passo di Pausania (I 44, 2), considerato opera di Prassitele il vecchio padre di Kephisodotos. La figura di Latona presenta, secondo l'A., affinità stilistiche con la fanciulla fuggente della Glittoteca Ny-Carlsberg (Niobide) e colla Eirene di Kephisodotos e può, se la congettura regge, servire a meglio datare quest'ultima, parlando essa a favore della data più antica. (A. Mahler, *Leto mit ihren Kindern*, in *Rev. arch.*, 1906, II, pp. 290-296).

Statua di Ganimede da Efeso. — Il Lucas pubblica la statua di Ganimede trovata a Efeso nel 1903, ora nel Museo di Vienna. Ricorda i quattro tipi di rappresentazioni dello stesso soggetto. Dopo aver accennato brevemente a opere affini, come l'Efebo di Subiaco e l'Ilioneo di Monaco, passa alle rappresentazioni di Ganimede che offrono maggiore concordanza con la scultura di Efeso: cioè la statua di Madrid (Clarac, 410 F, 707 A; *Museo Español*, VIII, tav. a p. 304 seg.); un rilievo di Firenze (*Real. Gall.* ser. IV, 2, tav. 102); i mosaici di Baccano e Sousse, (LUCAS, *Neue Jahrb. f. d. klass. Altert.*, 1902, I, tav. II), che farebbero capo a uno stesso originale in pittura, il quale avrebbe influenzato anche le opere in plastica. (H. LUCAS, *Die Ganymedesstatue aus Ephesos*, in *Jahreshefte d. öst. arch. Inst.*, IX, 1906, pp. 269-77, t. I).

Ritratto ellenistico a Pavia. — Il Patroni pubblica un busto in marmo esistente a Pavia nel Gabinetto archeologico della R. Università, replica del così detto Arato del Museo nazionale di Napoli. L'autore l'identifica per un ritratto di Lisimaco. (G. PATRONI, *Ritratto probabile di Lisimaco*, in *Miscellanea di archeologia, di storia e di filosofia dedicata al professore A. Salinas*, Palermo, 1907, pp. 46-54, tav. II).

Gruppo in marmo di Afrodite, Eros e Pan. — Nel giugno 1904 fu scoperto a Delo un gruppo statuario in marmo, alquanto singolare: rappresenta Afrodite che, con l'aiuto di Eros, si difende a colpi di sandalo dalle insidie di Pan. Il Bulard, pubblicandolo, cerca di determinare la genesi del soggetto che riconnette con il tipo della « Nymphe surprise »; ricorda una serie di piccoli bronzi ellenistici e romani riproducenti il tipo conosciuto dell'« Afrodite minacciante », e conclude ritenendo il gruppo in questione una delle contaminazioni care all'arte neo-attica. (M. BULARD, *Aphrodite, Pan et Éros en marbre*, in *Bull. de Corr. hell.*, XXX, 1906, pp. 610-31, tav. XIII-XVI).

I santuari dei rilievi citarodici. — Lo Studniczka affaccia l'ipotesi che non si tratti nè del tempio di Delfi, nè di quello di Apollo Palatino, ma del *temenos* di Apollo Pitio in Atene e dell'Olympieion, separato dal *temenos* per mezzo di un muro, giusta l'informazione di Strabone (IX, 2, 11; cfr. Judeich, *Topogr. Athens*, pag. 118). In una breve appendice propone di riconoscere il tempio del Divo Adriano nel rilievo di Villa Medici invece di quello di Marte Ultore, come vorrebbe il Petersen. (FR. STUDNICZKA, *Die auf den Kitharodenreliefs dargestellten Heiligtümer*, in *Jahrb. d. Kais. deutsch. arch. Inst.* XXI, 1906, pp. 77-89).

Ma lo stesso autore fa seguire una breve rettifica con la quale rinunzia alla sua identificazione per tornare all'opinione che nei rilievi citarodici sia rappresentato il tempio di Delfi. (*Jahrb. d. Inst.* XXII, 1907, pp. 6-8).

Laocoonte. — La scoperta da parte del Pollak di un braccio pertinente a una replica del Laocoonte (cfr. *Ausonia* I, p. 141) suggerisce al Michon di riprendere la intrigata questione dei restauri del gruppo del Vaticano durante la sua permanenza a Parigi. (É. MICHON, *La restauration du Laocoon et le modèle de Girardon*, in *Bull. de la Soc. nat. des Antiquaires de France*, 1906, pp. 271-280).

Statuetta di Afrodite e bronzi da Naucrati. — Continuando le comunicazioni intorno ad oggetti della sua collezione W. v. Bissing pubblica una statuetta in bronzo, in origine argentata, di Afrodite e, secondo lui, di stile alessandrino.

La Dea è rappresentata in piedi, nuda, all'infuori del petto che è ricoperto dal *kestos* e in atto di toccare con la destra, almeno secondo l'interpretazione dell'A., i boccoli che ricadevano sulla spalla. La statuetta con altre simili

stessa [illegible] cui si riferiscono i tre del Palazzo dei Conservatori, e quindi come riferentisi a M. Aurelio, per dimostrare che essi — in origine non meno di dodici — dovevano appartenere ugualmente a un arco trionfale. Formerebbero due serie, l'una relativa alla guerra sarmatica, l'altra alla germanica. (*Papers of the Brit. School at Rome*, III, 2, pp. 251-271).

I supposti rilievi dell'Arco di Claudio a Villa Borghese. — Soltanto in base a una incerta notizia del Nibby, questi tre rilievi sono stati ritenuti come appartenenti all'Arco di Claudio. Lo Stuart Jones, dopo escluso, con l'esame delle notizie intorno ai trovamenti avvenuti in piazza Sciarra, che da questa località provengano i rilievi Borghese, riesce a provare, con l'aiuto di altri documenti che provengono da S. Martina e che facevano parte della collezione venduta dall'Accademia di San Luca a G. B. Della Porta. In base all'esame dello stile e a confronti con opere dell'epoca di Traiano, inclina a credere che si debbano riferire allo stesso tempo e che provengano da qualche monumento del Foro Traiano, ritornando così a una vecchia idea del Winckelmann (*Papers of the Brit. School at Rome*, III, 2, pp. 215-220).

L'ara di Ostia. — Il Ducati ripubblica questo monumento del Museo delle Terme e lo illustra sia dal punto di vista tettonico, mettendolo a confronto con gli altari-sepolcri dell'età imperiale (ALTMANN, *Die röm. Grabalt. der Kaiserzeit*), sia dal punto di vista del soggetto, sia dal punto di vista artistico e stilistico. (P. DUCATI, *L'ara di Ostia del Museo delle Terme di Diocleziano*, in *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* della *École Française de Rome*, vol. XXVI, 1906, pp. 483-512, t. XII).

Un sarcofago di Torre Nova. — Il Rizzo pubblica la conferenza, da lui letta all'Istituto archeologico germanico nella seduta del 14 dicembre 1906, intesa a illustrare quello dei tre sarcofagi rinvenuti a Torre Nova e oggi nel palazzo Borghese (*Not. d. Sc.* 1905, p. 408 seg.), molto frammentario, che porta una rappresentazione relativa all'antica leggenda latina. La sua interpretazione per la duplice scena di Marte che assiste al sacrificio della scrofa e di Marte che assiste alla *dextrarum iunctio* di Enea e di Lavinia, viene confermata dalla composizione quasi analoga di un rilievo degli Uffizi, che, pur sembrando opera del Rinascimento, sarebbe copiato da un modello antico, a quel che pare incompleto (G. E. RIZZO, *Leggende latine antichissime*, in *Röm. Mitt.*, XXI, 1906, pp. 280-306, tt. XIII-XIV, e pp. 398-402).

La tensa capitolina. — Lo Staehlin dedica un lungo e minuzioso studio a questo interessante monumento del palazzo dei Conservatori: cominciando dall'analisi delle rappresentazioni (p. 335-357), prosegue via via con la tecnica (p. 357-365), l'ornamentazione (p. 365-370) in particolar modo dei medaglioni (p. 370-372), quindi con la composizione complessiva (p. 372-377) e il genere del cocchio (p. 377-379), per tornare alla questione del soggetto (rappresentazioni relative ad Achille: p. 379-381) e finire con l'esame stilistico (p. 382-386). Riguardo a questo, secondo l'autore, le varie composizioni rispecchierebbero nell'insieme la maniera ellenistica, in genere dell'Oriente: in parte però farebbero capo all'arte dell'Asia Minore, in parte a quella dell'Egitto. L'opera apparterrebbe alla fine del II secolo d. C. (F. STAEHLIN, *Die Thensa Capitolina*, in *Röm. Mitt.*, XXI, 1906, pp. 332-386, tt. XVII-XVIII).

Lamina in bronzo con ritratti di monete nel Kircheriano. — Lo Staehlin pubblica questa lamina con tre forme di ritratti, che — premesse alcune osservazioni di indole tecnica — identifica per Traiano Decio, sua moglie Etruscilla e il figlio Erennio. (F. STAEHLIN, *Bronzeblech mit Münzportraten im Kircherianum*, in *Röm. Mitt.*, XXI, 1906, pp. 83-86).

vicina alla decadenza dell'idria di Alessandria (t. 40 della stessa opera).

Chiudono il fascicolo tre pompose anfore apule, ed a tal proposito il Furtwängler giunge ad una conclusione assai importante: cioè splendidi prodotti di ceramica apula debbono essere posti in età già alessandrina; che a tale età si dovrebbe ascrivere non solo la scena decadente dell'epilogo del dramma di Medea su anfora monacense (t. 90), ma le più belle scene della corte del re dei Persiani (t. 88) e del funerale di Patroclo (t. 89) adornanti due anfore canosine del museo di Napoli (FURTWAENGLER e REICHHOLD, *Griechische Vasenmalerei*, serie II, disp. III, 1906).

Una lekythos protocorinzia berlinese. — È un delicato vasetto (comprato in Rodi) che il Washburn illustra, un vasetto dipinto a zone e sormontato da quattro parti plastiche: una testa leonina (bocca del recipiente) con ai lati due teste femminili, una piccola figura di leone (manico). Questo prezioso prodotto di ceramica protocorinzia si schiera adunque accanto ad altri non meno preziosi vasetti di cui il più noto è la *lekythos* Macmillan del Museo Britannico.

Dopo l'esame delle varie parti pittoriche e plastiche della *lekythos*, con la osservazione di opportune relazioni con l'arte micenea e con l'arte dell'oriente greco, il Washburn passa a due punti importanti di cui uno è tuttora controverso. Egli segue l'usuale determinazione cronologica della produzione protocorinzia dall'VIII al VI secolo. Ed il luogo di principale fabbricazione di essi vasi protocorinzi il Washburn è propenso a fissarlo in Argo, accordandosi con la ipotesi recentemente sostenuta da Hoppin. Ma egli aggiunge che è plausibile attribuire tale produzione ceramica a tutto il nord-est del Peloponneso e pertanto anche a Corinto ed a Sicione (WASHBURN, *Eine protokorinthische Lekythos in Berlin*, in *Jahrbuch d. Kais. deutsch. arch. Instituts*, 1906, pp. 116-127, t. II).

Un vaso del museo Ashmolean (si v. *Ausonia*, I, p. 345). — Ritornando all'esame della curiosa pittura di questo vaso, Percy Gardner giunge alla conclusione che qui non v'è traccia alcuna che parte di figure sia stata ricoperta. Tutto il dipinto è stato fatto di getto con eclettismo di soggetti famigliari al ceramista e nulla può escludere la probabilità che in essa pittura sia un accenno all'avventura di Caco. (P. GARDNER, *A note on the Cacus vase of the Ashmolean Museum*, in *Journal of Hellenic Studies*, 1906, pp. 226-228).

La morte di Lino su tazza attica. — L'Engelmann pubblica di nuovo l'interno di tazza di stile severo, già della decadenza di questo stile, del *Cabinet des médailles* di Parigi (DE RIDDER, *Vases de la bibl. nat.*, t. II, n. 811, fig. 109), dimostrando che in esso è rappresentata la morte di Lino per opera del suo indocile e violento scolaro Eracle; e tale spiegazione è appoggiata dall'Engelmann con opportuni raffronti con altre rappresentazioni vascolari e con un rilievo del Museo Vaticano. (ENGELMANN, *Herakles et Linos*, in *Revue archéologique*, 1907, I, pp. 84-93).

Il labirinto su vasi greci. — Negli interni di tre tazze della seconda metà del secolo V (1° di Londra in *Journal of Hellenic Studies*, 1881, t. 10; 2° di *Harrow School Museum* in *Sitzungsberichte d. bayer. Ak.*, 1907, t. 1; 3° di Aison di Madrid in *Ant. Denkmäler*, vol. II, 1) riferibili all'avventura di Teseo e del Minotauro, riconosce il Wolters un avanzo di una rappresentazione del labirinto riprodotto in forma di una pianta, per dir così, topografica, analogamente a ciò che si osserva sulle monete di Cnosso (SVORONOS, *Numismatique de la Crète ancienne*, p. 65 e segg.). Così egli spiega la zona a meandri e a scacchi negli interni di queste tre tazze, e, a conforto della sua tesi, il Wolters pubblica una lekythos ateniese a figure nere di piena decadenza (t. 2) con la morte del Mi-

quale fu approvato dal Congresso Archeologico di Atene.

Dalla Assoc. Intern. delle Accademie è stato adottato il piano di un *Corpus* generale dei documenti epigrafici della Grecia M. E. (v. i lavori preparatori di N. A. Beis in *Byz. Zeitschr.*, 1905, 748; 1906, 447).

È apparso in Lipsia 1906 per opera dello Ziehen il primo fasc. della 2ª parte delle *Leges Graec. sacrae e titulis collectae*. Contiene un'ottima raccolta di regolamenti e di decreti religiosi, in tutto 153 iscrizioni commentate con gran cura e spesso migliorate nella lettura.

Il Dessau ha terminato le sue *Inscr. lat. selectae* (II, 2. Berlin 1906) con un'ottima scelta di 121 iscrizioni greche importanti per la storia romana.

Sovra le formule stereotipe degli epigrammi v. Kuhn, *Topica epigrammatum dedicatoriorum Graecorum* Breslau 1906.

Sp. Lambros, Νέος Ἑλληνομνήμων, 1906, 58, studia l'origine e la sorte delle iscrizioni contenute nelle due edizioni della Geografia del vescovo ateniese Meletios, Venezia 1728 e 1807.

Delle *Orientis graeci Inscr. sel.* del testè defunto grande epigrafista Dittenberger meritano essere segnalati i resoconti dello Ziebarth in *Berl. philol. Wochenschrift* 1906, 354, del Larfeld in *Woch. für klass. Philol.* 1906, 223, Schenkl, *Allgem. Literaturbl.*, 1906, 206; Ferguson, *Class. Phil.*, 1906, 250; Wilcken, *Arch. für Pap.*, 1907, p. 230.

A. J. Reinach pubblica in *Rev. des Ét. gr.* t. IX, 1907, pp. 38-96 un accuratissimo *Bulletin épigraphique* per gli anni 1905 e 1906, nella parte generale del quale appaiono, oltre le precedenti, molte altre notizie interessanti.

Grecia.

ARGO.

L'Holleaux in *Compt. rend. de l'Acad. des Inscr.*, 1906, p. 454, communica che per gli scavi fatti dal Vollgraf al Sud della città

nel 1906 si sono scoperte attorno al tempio di Apollo Liceo parecchie iscrizioni, tra le quali notevoli un trattato tra Cnosso e Cilisso del v sec. e un decreto del III sec. in onore dei Rodii, per avere questi prestato agli Argivi 100 talenti per la riparazione delle loro fortificazioni e la riorganizzazione della cavalleria.

ATENE.

Leila Clement Spaulding svolge in *Am. Journ. of Arch.* 1906, X, p. 394-404 (*On dating early attic inscriptions*) alcune buone osservazioni sui criteri da usarsi per la datazione dei testi attici anteriori alle guerre persiane, basandosi sull'esame diretto delle pietre e non sulle copie del C. I. A. come si è limitato a fare il Larfeld nel suo manuale *Die att. Inschr.* Ecco le conclusioni di questo studio: Dalle iscrizioni dei vasi del Dipilo dell'VIII secolo dallo iota a tratti obliqui e dalle lettere arcaiche combinate colla scrittura retrograda si passa alle iscrizioni in poro, nelle quali si mantiene per qualche tempo l'uso del coppa, che cede poi il luogo al cappa nelle ultime iscrizioni in poro e nelle prime in marmo. Le iscrizioni in marmo cominciano verso la fine del VII secolo, e in esse si va mano a mano perfezionando la tecnica, si tende all'orizzontalità delle linee, e verso la metà del VI sec. la scrittura a direzione destrorsa diventa di uso quasi universale. Verso questo stesso momento si fecero i primi tentativi di scrittura στοιχηδόν, che fu usata normalmente dagli artisti del tempo di Antenore.

P. Foucart che pel primo pubblicò l'iscrizione della ἱερὰ ὀργάς (cfr. Staehelin e Korte, Klio 1905, 64 seg., 280 seg.) ne ha ripreso lo studio nei *Mémoires de l'Acad. des Inscr.* 1907, 177 (*Ét. sur Didymos*).

Notevoli le seguenti memorie:

J. Sundwall, *Epigraphische Beiträge zur sozial-politischen Geschichte Athens im Zeitalter Demo-*

essere assicurata per mezzo dei Romani, nel nuovo ordinamento che essi fecero in Grecia dopo la conquista.

Da quando in Naupatto si ebbe questo agonoteta, il cui titolo faceva spiccare la relativa indipendenza della sua posizione, è indubitato che non si deve più essere datato secondo gli strateghi etolici, e quindi tutti gli strateghi menzionati in questi documenti debbono essere anteriori al 146. Di essi è noto solamente Alessandro di Calidone (n. 9), che deve essere lo stratego del 154/3.

DELFI.

H. Pomtow in *Ath. Mitt.*, XXXI, 1906, pp. 437-564 (*Studien zu den Weihgeschenken und der Topographie von Delphi*), studiando, sotto ogni aspetto, storico, periegetico, topografico, archeologico, il gruppo dei monumenti che vanno dalla porta del *temenos* al *thesauros* di Sicione, ripubblica senza notevoli innovazioni l'iscrizione della base della statua di Phaillos di Crotone (p. 448); l'epigramma dedicatorio, le iscrizioni delle statue e le firme degli artisti del monumento degli Arcadi (p. 463 e 477), e le iscrizioni dei navarchi del monumento di Lisandro, dimostrando la pertinenza al monumento della base di Lisandro e dando una felice ricostruzione dell'epigramma per la statua di Arakos (p. 505), del decreto di prossenia annesso all'iscrizione di Fantide Milesio (p. 535), di quello annesso all'iscrizione di Teopompo Melio (p. 541), e del principio di quello pubblicato dall'Homolle in *Compt. rend. de l'Ac. des Inscr.*, 1901, 671 (p. 551).

Sulle dediche di G[illegible]one e di Ierone v. [illegible] 1906, 80 [illegible].

EPIDAURO.

Il Foucart in *J*[illegible] *Sav.*, 1906, 577, ricostruisce così la l. 23 della *I. G.*, IV, 932: [illegible]

ἡμῶν Κα[ρνείου μη]νὶ Μα[ρκ]ου Ἀντωνίου τοῦ ἐπὶ [πάν]των στρατηγοῦ. E sarebbe appunto nel luglio del 72 che M. Antonio Cretico avrebbe inviato questa guarnigione per proteggere l'Asklepieion contro i pirati.

GYTHEION.

Il Foucart stesso (*ivi*, 570) mostra che il decreto di Gytheion, redatto in onore dei Cloazii (Le Bas-Foucart 242-*a*) si deve collocare nel 71/70. Durante la campagna contro i pirati, M. Antonio Cretico e i suoi luogotenenti vennero a Gytheion per esigere un contingente di soldati di cui la città riuscì a gran pena a farsi esimere. Non poté nemmeno trovare le 4200 drachme di tributo e dovette prenderle a prestito dai Cloazii al 48 per 100.

PHOTIKE.

H. Grégoire in *Bull. de Corr. hell.*, XXXI, 1907, pp. 38-45 pubblica un'iscrizione di questa città dell'Epiro del III sec. d. C. in onore di Elio Eliano ducenario *ex protectoribus*, procuratore dell'Epiro, censitore (destinato *ad census accipiendos*) del Norico.

SPARTA.

M. N. Tod e A. B. Wace in *Catalogue of Sparta Museum*, Oxford 1906, pubblicano la raccolta di tutte le iscrizioni del museo di Sparta, circa 300, di cui una cinquantina inedite. Precede una succinta introduzione in cui è riassunto ciò che di più importante risulta dalle diverse categorie di iscrizioni. Segnaliamo tra queste: n. 225, frammento di un catalogo forse efebico; 226-236, *ex voto* Ζανὶ Ἐλευθερίωι Ἀντωνείνωι Σωτῆρι; 247, stela di C. Iul. Kleophantos; 372-6, cataloghi di magistrati; 569, catalogo di magistrati, seguito dall'indicazione degli [illegible], magistrati onorari ammessi a mangiare con loro, di un sovrastante al pane,

MESEMBRIA.

O. C. p. 102. dedica di 3 strategi che sono stati nominati per difendere la città contro il re Byberistas.

PAUTALIA.

O. C. p. 105. Iscrizione della base di una croce con cenno alla controversia ariana.

PERINTO.

Fr. Hiller v. Gaertringen dimostra in *Ath. Mitt.* p. XXXI, 1906, pp. 565-567 (*Herakleia*) che le iscrizioni pubblicate in *Philologus* IX, 1854, pp. 302 seg., 13-16 dal Baumeister come pertinenti all'isola di Eracleia presso Nasso, appartengono invece a Perinto, che nel tardo tempo imperiale fu chiamato Eracleia.

TESSALONICA.

P. N. Papageorgios pubblica in Ἀλήθεια, 1906, 23 settembre e 8 ottobre, 40 stele di epoca imperiale, tra cui ricorderemo: il n. 5, in onore di Cl. Flavia Silvana, τὴν ἀξιολογωτάτην ἀρχιέρειαν καὶ γενεσιάρχισσαν celebrante cioè i natalizi imperiali; 21 e 27, in onore di due Macedoniarchi, e 30 in onore di T. Elio Geminio, presidente dell' Ἀττικὸν Πανελλήνιον, sacerdote di Adriano e agonoteta alle Μεγάλα Πανελλήνια della 18ª Panellenìade, Elladarcha e segretario imperiale a vita.

TRAIANA.

Da Kalinka, *Antike Denkmäler in Bulgarien*, segnaliamo, p. 70, dedica a Costantino.

ULPIA SERDICA.

O. C. p. 24. dedica per M. Aurelio e L. Vero, la famiglia imperiale e il popolo romano; 57. dedica a Cornelia Salonina, moglie dell'imp. Gallieno; 146. frammento di un oracolo metrico astragalico dato su domanda di una coorte di Iturei sotto il procuratore Cornuto Secondo tra il 46 e il 98; 161. due frammenti di un regolamento di sacrifici connettentisi col culto di Asclepio.

Mesia.

MARCIANOPOLI.

O. C. p. 58: dedica a Gordiano.

ODESSOS.

O. C. p. 18. dedica a Tito.

Isole.

DELO.

Marcel Bulard pubblica in *Bull. de Corr. hell.*, XXX, 1906, p. 612 l'iscrizione dedicatoria del gruppo in marmo di Afrodite, Pane, ed Eros scoperto in Delo nel 1904. Il dedicante è Διονύσιος Ζήνωνος τοῦ Θεοδώρου Βηρύτιος, noto già per le iscrizioni *C. I. G.* 4533 e *Bull. de Corr. hell.*, VII (1883), p. 475. La dedica deve essere della seconda metà del II secolo, perchè in questo periodo si esplicò la grande attività dei commercianti di Berito risiedenti in Delo.

Il Bizard nello stesso periodico pp. 665-672 pubblica un decreto della confederazione dei nesioti (il 10° di quelli sinora a noi pervenuti) in onore di due tebani, e nove decreti di prossenia della città di Delo.

Nello stesso periodico XXXI, 1907, p. 46 *Fouilles de Délos exécutées aux frais de M. le duc de Loubat. Inscriptions*, è pubblicata e illustrata dal E. Schulhof e P. Huvelin (pp. 46-93)

toni privati. come sarebbe risultato dalla ricostruzione del Dürrbach in *Bull. de Corr. hell.* cit. La fine del secondo frammento. ed il principio del primo devono invece essere suppliti così: μὴ εἶναι τούτων τῶν χρημάτων ἐνεχυρασίαν μηθενὶ μηδὲ των πρὸς τὴμ πόλιν σ[υν]α[λ]λαχότων μηδὲ ἐὰν τις [ὕσ]τερον [συνα]λλάξηι, ἐὰν μή τις ἰδίαι συμβάλληι πρὸς Π... στρατον.

EUBEA.

Calcide. — P. Foucart in *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, 1906, 41, dimostra che quelle provviste di grano, che dal decreto di prossenia per Aristone di Soli (Ἐφ. ἀρχ., 1903, 118, 1904, 97) risultano raccolte in Calcide per ordine di Tolomeo VI, lo furono al tempo della guerra contro Perseo nel 169, quando vi venne a prendere il comando della flotta C. Marcio Figulo al ritorno dell'ambasciata di Mikythion, che era andato a portare a Roma i lamenti di Calcide contro il pretore Lucrezio.

Eretria. — L. R. Farnell in *Classical Review* 1906. 30 nota che lo ἱερὸς νόμος pubblicato in Ἐφ. ἀρχ., 1904, 103 deve essere ispirato a quello che portò l'archegeta della colonia mandata da Pericle in Eretria nel 444, che recava con se cittadini e culti di Atene, di Salamina, della Tetrapoli, destinati a sovrapporsi a culti indigeni.

PARO.

Fr. Hiller v. Gaertringen pubblica in *Sitz. Ber. d. Berl. Ak.*, 1906, p. 786-788 *Zeusaltar aus Paros* un'interessante iscrizione di Paro communicatagli dal Krispi, la dedica cioè di un altare a Ζεὺς Ἔνδενδρος ἔ., che a giudicare secondo criteri epigrafici, deve essere della seconda metà del VI secolo a. C. o del principio del V. Notevole la prescrizione che si deve libare solamente con miele: μέλιτι σπένδεται.

SAMO.

P. Jakobsthal pubblica in *Ath. Mitt.*, XXXI, 1906, pp. 415-420 (e *Nachtrag* a p. 568) una iscrizione sepolcrale di Samo: Ἡγησαγόρηι Ὑβλησίου, l'assegna al V secolo, e sostiene in base al patronimico che la città di Hybla che appare in Athen. XV, 672 seg. fosse una città non della Sicilia, ma dell'isola stessa di Samo.

Asia Minore.

MISIA.

Cizico. — F. W. Hasluck pubblica in *Journ. of Hell. St.* XXVII, 1907, p. 61-67 (*Inscriptions from the Cyzicus District*) alcune iscrizioni dedicatorie ed onorarie, tra cui interessanti una dedica del popolo di Miletopoli a Pompeo Magno (p. 64, n. 7) e una dedica a Ζεὺς Βρονταῖος (p. 66, n. 12). Curiosa una collezione di aforismi (p. 62, n. 3) che sembra essere del 300 a. C., della quale manca disgraziatamente il preambolo.

IONIA.

Efeso. — È apparso il primo volume delle *Forschungen zu Ephesos*, Vienna, 1906. Delle iscrizioni notiamo, p. 17, l'iscrizione relativa alla costruzione di una parte del muro di Lisimaco (v. *Jahreshefte*, 1900, 222); 103, iscrizione in cui un cristiano si vanta di aver distrutto la statua di Artemide per rimpiazzarla con la croce; 141, frammenti della dedica metrica della costruzione a colonne sulla strada Arcadiana, dai quali frammenti sembra risultare che il monumento sarebbe stato costruito all'epoca di Giustiniano da un certo Frontino; 186, dedica della statua di bronzo di un atleta greco; 210, dedica del futuro imperatore M. Claudio Pupieno Massimo, proconsole d'Asia verso il 280; 211, dedica a

retrocedere di parecchi anni la datazione che il Liermann avea tentato per altri membri di questa famiglia; 13. testo disgraziatamente mutilo, che sarebbe utile per la storia dell'architettura, perchè è in onore di un personaggio che avea contribuito al compimento di alcune costruzioni; 17. ordine affisso sulla porta delle Terme relativo all'obbligo di denuncia delle somme che si lasciavano negli abiti dati in custodia al *capsarius*; 25. dedica all'imp. Tiberio; 30. dedica alla moglie di Teodosio I; 31. dedica a un Flavio Onorio, forse il figlio di Teodosio e futuro imperatore; 32. dedica del popolo di Afrodisia in onore di quello di Keretapa, città della Frigia meridionale; 78. dedica in onore di un ἑκατοντάρχος φρουμεντάριος; 80. in onore di una donna ἀνθηφόρος di Afrodite, onorata da Severo Alessandro con la stola delle matrone; 136 B. iscrizione che ricorda il restauro della porta della metropoli Ταυροπολιτῶν, che l'editore vuole errato per Σταυροπολιτῶν (questa parola è stata incisa in luogo di Ἀφροδισιέων, di cui si riconoscono tracce, essendo questa iscrizione del IV o del V secolo, e invece il nome di Afrodisia essendo stato cangiato in quello di Σταυρόπολις nel VII sec. d. C.; secondo l'editore, Afrodisia non avrebbe mai avuto il nome di Tauropoli, come è stato sostenuto); 138-141. iscrizione relativa ad una fondazione di Attalo Adrasto di 122000 denari alla dea Afrodite per la costruzione e il mantenimento di una sala (ζυγοπώλειον δειπνιστήριον) di sacrifici e banchetti da elargirsi alla bule, ai διακοσιάπρωτοι (cioè i 200 cittadini maggiormente tassati), alla gerusia e agli altri cittadini (v. iscr. *d.* pag. 242); le disposizioni del fondatore sono garantite con minaccie di multe contro qualunque contravventore, e la custodia del ζυγοπώλειον è affidata al liberto Onesimo (iscrizione *b* a p. 233); il capitale di Attalo è investito in tanti mutui garantiti da ipoteche su uno o più fondi rurali e da uno o due mallevadori; il tasso deve essere congetturalmente del 6 per 100, e la superficie dei terreni è valutata a κύπροι σπόρου (v. iscrizione *c* a p. 235); l'iscrizione 141 contiene alla col II il ricordo di un'altra fondazione di 122.000 denari a scopo di offerte giornaliere fatte da un Itaro figlio di Menippo, ἱερός; la iscrizione 142 contiene la fine di una copia del testamento dello stesso Attalo Adrasto, dal quale risulta che egli aveva legato alla città diverse somme destinate all'abbellimento di un κύκλος di ginnastica da lui fondato, alle stefaneforie e alle forniture d'olio del ginnasio; la cifra di questi legati, essendo stata l'oggetto di aumenti (ὑπεραυξήσεις), egli la ripete alla fine; la somma è di 143914 denari, e in quest'occasione il testatore ricorda che egli, durante la vita ha dato per lo stesso scopo altre somme, che dànno un totale di 264174 denari (per errore 264170); segue un piego sigillato o codicillo autografo (πιττάκιον), che ripete le disposizioni date nel corpo del testamento, relative agli impieghi del capitale, destinati ad assicurare la perpetuità di questa liberalità, e si ha solo la prima entrata, costituita da un mutuo a M. Antonio Apelle Dometino di 9200 denari al tasso del 6 per 100 (τόκον ὀκτασσαριαῖον); 147. iscrizione agonistica che ricorda nelle feste Lisimachee-Taziane un ἀγὼν χαλ-ματοποιῶν, che fa qui la sua prima apparizione epigrafica.

FRIGIA.

A. Petrie, negli *Studies in the History and Art of the Eastern Provinces*, di W. M. Ramsay (Aberdeen, 1906), p. 119-134 riunisce 12 epitaffi, di cui 5 inediti interessanti per lo studio del greco-frigio. Ivi, p. 135-153, J. Fraser, sovra due lunghe iscrizioni funerarie inedite dimostra la persistenza, attraverso l'epoca greco-romana, dell'antico sistema frigio dell'eredità da parte delle donne, sotto la forma di adozione dello sposo da parte dei parenti della figlia epiclera. Ivi, p. 183-227, J. G. Anderson riunisce 24 iscrizioni, di cui 13 cristiane, prove-

I. G., XIV, 421-30, del tempo della dominazione di Sesto Pompeo in Sicilia.

SARDEGNA.

Assemini, Donori, Mara Calagonis. — A. Taramelli pubblica in *Not. d. Sc.*, 1906, 123 una quindicina di graffiti delle chiese del tempo della dominazione bizantina.

ISTRIA.

Gorizia. — P. Sticotti pubblica in *Archeografo Triestino*, 1906, 184 l'iscrizione: Ἀμμώνιος Ἀμμωνίου Ἀλεξανδρεὺς ἐτῶν κΖ', che è sotto una stele rappresentante un cavaliere.

GIUSEPPE CARDINALI.

STORIA E ANTICHITÀ ROMANE.

Roma e la Grecia dall'a. 200 al 146 a. Cr. — Con questo titolo è stato pubblicato, nella Biblioteca della scuola francese di Atene e di Roma, il fascicolo 94 (un volume di p. 683), che, sebbene sia del 1905, deve qui essere segnalato per la sua grande importanza. Nella introduzione si studiano le relazioni della Grecia e di Roma fino al II secolo a. Cr. Nella prima parte si studiano la seconda guerra di Macedonia e il filellenismo in Roma al tempo di Flaminino; la seconda parte è dedicata al periodo che intercede dalla seconda alla terza guerra di Macedonia; la terza finalmente esamina l'attitudine di Roma verso i Greci dopo Pidna; l'ellenismo di Roma dopo quella vittoria e gli ultimi rivolgimenti nella Grecia continentale.

L'imperatore Nerva. — Alfredo Merlin, autore dell'ottimo libro sull'*Aventino nell'antichità*, ha pubblicato di recente (Paris, 1906) un pregevole studio numismatico sull'imperatore Nerva

Les revers monétaires de l'empereur Nerva nel quale esamina le monete relative alla persona di Nerva, al suo programma politico e ai suoi provvedimenti di governo; i medaglioni argentei con leggende latine coniate nell'Asia; le monete pure con leggende latine coniate nelle colonie; e quelle greche. Codesto studio numismatico porta l'A. a concludere che il regime fondato da Nerva tendeva a favorire Roma e l'Italia a detrimento delle province ridotte alla condizione di *praedia populi romani*.

In quale anno finì la guerra fra Costantino e Licinio? — Il Jouguet, studiando un papiro del museo del Cairo che proviene da Teadelfia, conclude, che, nel novembre-dicembre dell'a. D. 324, circa due mesi dopo la battaglia di Crisopolis nella quale Costantino vinse Licinio, l'Egitto riconobbe Costantino e i suoi consoli (*C. R. de l'Académie des Inscr. et Belles Lettres*, 1906, pp. 136-138).

La politica di Costantino secondo i Panegirici. — Lo studio dei *Panegirici latini* offre modo al Pichon di seguire passo a passo le fasi attraverso alle quali si svolse la politica del primo Costantino e che può riassumersi così: sostituzione di una monarchia ereditaria a una monarchia fondata sull'adozione; allargamento del paganesimo in un deismo eclettico suscettibile di accomodarsi con il Cristianesimo e verso i barbari; sostituzione della politica bellicosa alla politica difensiva. (*C. R. de l'Académie des Inscr. et Belles Lettres* 1906, pp. 189-297).

Le armate della prima guerra Punica. — Articolo di W. W. Tarn nel *Journal of Hellenic Studies*, 1907, pp. 48-60.

Culti Pagani nell'impero romano. — Con questo titolo il Toutain ha iniziata la pubblicazione di un'opera vasta. La prima parte riguarda le provincie latine e il primo volume che si pubblica ora (Paris, 1907) contiene lo studio dei

I concilî provinciali nella Gallia durante il Basso Impero. — Articolo interessante di Giuseppe Zeller nella *Westd. Zeitschrift* XXV (1906), pp. 258-273, che fa seguito allo studio del medesimo autore sul *concilium* delle *septem provinciae* in Arelate pubblicato nello stesso periodico del 1905, pp. 1-10.

I vice prefetti in Egitto. — Intorno a questi funzionari dell'Egitto romano, A. Stein e Paolo M. Meyer hanno pubblicato, quasi contemporaneamente, due studi importanti, il primo nel quarto volume dell'*Archiv für Papyrusforschung* del Wilcken 1907, pp. 148-155), il secondo nel periodico *Klio* VII (1907), pp. 122-130. I due valenti papirologi vengono nei loro studi quasi ad identici risultati. I vice prefetti fin qui conosciuti sono: Hiberus (a. D. 32); (Valerius) Paulinus (a. D. 72); C. Caecilius Salvianus (a. D. 176); Aurelius Antinous (a. D. 215-216); C. Iulius Priscus o durante il regno di Gordiano III o al principio del 244, regnante il fratello Filippo l'Arabo.

Il prof. G. De Sanctis dell'Università di Torino ha testè pubblicato la sua *Storia dei Romani – La conquista del Primato in Italia* in due volumi (Torino 1907). Della importante pubblicazione la nostra Rivista si occuperà in altro fascicolo.

EPIGRAFIA ROMANA.

Ara marmorea del « Vicus Statae Matris ». — In recenti scavi eseguiti in Roma nella regione Celimontana fu trovata una piccola ara marmorea la quale porta incisa nelle due faccie principali la dedicazione ai Lari Augusti del vico *Statae Matris*, fattane dai ministri che erano in carica nell'anno 2 a. Cr., come risulta dalla data consolare scritta sul monumento: *L. Caninio Gallo C. Fufio Gemino. cos. XIIII K. Octobr.* (= 2 a. Cr.). L'iscrizione è importante sotto due aspetti: il primo perchè ci fa conoscere la vera data della legge *Fufia Caninia* che prese il nome dai detti consoli suffetti e che, com'è noto, limitava la facoltà di manomettere i servi per testamento; la legge, adunque, fu rogata nel secondo semestre dell'anno 2 a. Cr., cinque anni prima della legge Elia Senzia. In secondo luogo, l'ara celimontana rivela il nome di un vico di Roma fin qui ignoto, il *vicus Statae Matris*. Da tempo antichissimo si venerava il simulacro di cotesta divinità tutelatrice contro i possibili danni del fuoco, nell'area sottoposta al Volcanale nel Foro, ove di nottetempo venivano dal popolo accesi molti fuochi; ma, ad evitare i gravi pericoli d'incendio, quella statua fu rimossa e allora il popolo trasportò il culto della dea in ciascuno dei propri quartieri. Probabilmente il simulacro venne trasferito sul Celio e dalla divinità prese il nome il vico ove le fu dedicato uno speciale sacello (G. Gatti, *Bull. d. Comm. Arch. Com. di Roma*, 1906, pp. 186-197).

Lastra marmorea con nomi di personaggi romani del secolo IV d. C. — Tra i materiali di demolizione provenienti dal vecchio lastricato del cortiletto che precede il chiostrino annesso alla basilica di Santa Croce in Gerusalemme fu rinvenuta recentemente una lastra marmorea, che porta incisi i nomi di parecchi personaggi appartenenti alla aristocrazia romana della fine del secolo III o del principio del IV dell'era nostra. Taluni nomi sono conosciuti come *Annius Anullinus Albanus; Cassius Dion; Nummius Tuscus; Iunius Tiberianus;* altri sono ignoti come *Latinius Primosus*. Costoro si trovano riuniti per una contribuzione di 400.000 sesterzi a testa, probabilmente, per la costruzione di qualche pubblico edificio che non possiamo identificare. I nomi contenuti nel frammento sono quattordici; quindi *l'aes con-*

[illegible]inagrato secondo [illegible] *paterian [illegible] [illegible]num [illegible] dilatatum [illegible] imp. Hadrian[illegible] [illegible]*. Aspettiamo ad ogni modo lo studio che sull'importante documento epigrafico pubblicherà il dotto portoghese Leite de Vasconcellos conservatore del Museo di Lisbona.

Iscrizioni di Thugga. — Il fascicolo terzo del tomo decimoterzo dei *Nouvelles Archives des Missions Scientifiques* (Paris, 1906) contiene una eccellente silloge delle iscrizioni di Thugga compilata dal valoroso archeologo Luigi Poinssot incaricato di una missione scientifica nella Tunisia. Le iscrizioni sono ripartite in tre categorie: iscrizioni pubbliche (votive od onorifiche) trovate nel territorio urbano della città, iscrizioni private del medesimo territorio; iscrizioni pubbliche o private rinvenute nei *vicinia Thuggae*. Le sole iscrizioni della prima categoria sono descritte nel fascicolo suddetto, e le accompagna un accurato indice analitico.

Testi giuridici [illegible] scoperti in Egitto. — Seymour de Ricci, l'infaticabile papirologo che tutti conoscono, ha rinvenuto nel suo recente viaggio scientifico in Egitto quattro tavolette cerate che si conservano nel Museo del Cairo e provenienti da Fayoum. Esse sono importanti più che altro nei rispetti giuridici e per questa ragione le troviamo pubblicate, con alcune osservazioni del Girard, nella *Nouv. Revue historique de Droit français et étr.*, 1906, pp. 477-498. Il primo testo però è importante anche nei riguardi delle istituzioni militari romane: è un diploma militare, un congedo ricevuto da un soldato appartenente ad un corpo ausiliario di cavalleria di presidio in Egitto (a. D. 122, 4 gennaio). Presenta la singolarità di non essere scritto sul bronzo, come gli altri diplomi conosciuti ed emana non dall'imperatore, ma dal prefetto di Egitto Titus Haterius Nepos.

L'Iscrizione di Ain-Djemala. — Nella Tunisia e precisamente nelle vicinanze di Ain-Tounga l'antica *Thignica* (Girolamo Carcopino ha rinvenuto una importantissima iscrizione da lui poi pubblicata con dotto commento nelle *Mélanges de l'École Française de Rome* (1906, p. 365-481). La iscrizione menziona la *lex Manciana* e completa, migliorandolo, il testo del regolamento o *sermo* designato col nome della *lex Hadriana*: e infine getta nuova luce sulla regione dei *saltus* dell'Africa proconsolare e sulla condizione giuridica dei loro coltivatori. Abbiamo quindi in esso un documento importante per la storia della colonizzazione romana e per quella del colonato parziario. L'iscrizione fu pure commentata dal Mispoulet. *Nouv. Rev. hist. de Droit français et étr.*, 1906, pp. 812 e seg., 1907, p. 5-48.

Iscrizione di Cartagine relativa a Sesto Appuleio. — Il Cagnat pubblica nei *Compt. rendus de l'Acad. des Inscr. et B. L.* (1906, pp. 470-478) una iscrizione di Cartagine recentemente scoperta che ricorda un *Sex. Appuleius flamen Iulialis*, e che a lui, in opposizione al parere espresso dal primo editore della lapide, il p. Delattre, sembra essere tutt'uno con Sesto Appuleio marito di Ottavia seniore, sorella di Augusto. E difatti nel Museo di Cartagine esistono taluni ricordi della famiglia di Augusto; quindi è probabile che si sia onorato Sesto Appuleio in Cartagine a causa appunto della sua parentela con l'imperatore.

Le pietre miliarie romane. — Nei *Rendiconti della Accademia Prussiana delle Scienze* del 1907 (165-201 [37 pag. dell'estratto]), Ottone Hirschfeld ha teste pubblicato un'ottimo studio storico sulle pietre miliarie romane, specialmente su quelle della Gallia, che ormai ascendono a circa 4000; esse scompaiono al tempo di Arcadio e di Onorio. L'ultima fin qui conosciuta è dell'anno 435 (C. I. L. XII, 5494).

La tavola bronzea di Eraclea. — Con questo titolo è venuta in luce una dotta monografia di Enrico Legras, già discepolo del professore Maurizio Besnier nella Università di Caen, intorno alla pretesa *lex Iulia Municipalis*. L'Autore espone la storia esterna del testo, lo traduce ed illustra; esamina le varie interpretazioni proposte da quella del Mazzocchi in poi e conclude che la tavola di Eraclea non è un frammento di una legge municipale generale; una siffatta *lex Municipalis* non è mai esistita; essa ci ha trasmesso, riunite in una *lex [illegible]ata*, talune leggi relative all'amministrazione dei municipi romani e taluni obblighi dei loro abitanti e dei loro magistrati verso Roma. Eraclea ha voluto commemorare, con questo bronzo, l'onore di aver saputo conservare il posto eminente che le assegnava il suo *aequissimum foedus* fra gli alleati della confederazione romano italica.

LUIGI CANTARELLI.

BYZANTINA.

SCULTURA.

Sarcofagi dell'Asia Minore. — Ai numerosi contributi alla questione dei sarcofagi così detti d'Asia Minore, segnalati in *Ausonia*, I, 160, è da aggiungersi un nuovo e poderoso studio di J. Strzygowski, a proposito di un altro sarcofago del tipo, nella collezione Cook di Richmond (*A sarcophagus of the Sidamara type in the collection of Sir Frederick Cook, Bart., and the influence of stage architecture upon the art of Antioch*, in *Journal of Hellenic Studies*, vol. XXVII, 1907, pp. 99-122, t. V-XII). Si tratta di nove grandi frammenti di un magnifico sarcofago che ha tutte le caratteristiche ornamentali degli altri del gruppo, ed è tra tutti uno dei più belli. Lo Strzygowski li illustra compiutamente rilevando l'analogia che le varie figure hanno con quelle del sarcofago di Sidamara e con l'altro del giardino Colonna sul Quirinale. Molto giustamente l'autore mette in rapporto queste ornamentazioni con costruzioni architettoniche a portico.

Per ciò che riguarda i rapporti di stile che legano questi sarcofagi all'arte ellenistica vedi ciò che è stato detto più sopra nelle cc. 40-5[illegible].

Sculture bizantine. — A. Muñoz pubblica alcune sculture bizantine di secondaria importanza, conservate nel Museo Imperiale Ottomano di Costantinopoli (*Sculture bizantine*, in *Nuovo Bullettino d'archeologia cristiana*, 1906, pp. 107-121). Pubblica per la prima volta due bassorilievi con la rappresentazione dei tre fanciulli nella fornace; un frammento con la resurrezione di Lazzaro, che sembra di data piuttosto antica; un grande riquadro con la Madonna tra due santi, che offre una particolarità tecnica molto caratteristica: i contorni e i lineamenti delle figure, invece di essere sporgenti sono fortemente incavati sul piano, in modo da far pensare quasi che la lastra marmorea servisse come forma. In principio dell'articolo l'autore a proposito di alcune sculture romane osserva come nei primordii dell'arte cristiana in Roma si noti un rinvigorimento dell'influenza ellenistica.

PITTURA, MINIATURA.

Affreschi bizantini del XII secolo a Nereditz presso Novgorod. — Nereditz trovasi a poca distanza da Novgorod, e la sua chiesa fu ultimata nel 1198; al 1199 rimontano le pitture edite da JEAN EBERSOLT (*Fresques byzantines de Néréditsi d'après les aquarelles de M. Brailovsky*, in *Monuments Piot*, XIII, 1906, t. 35-[illegible]), il quale offre delle interessanti osservazioni specialmente dal punto di vista dell'iconografia. Le pitture già erano state più volte illustrate nella letteratura archeologica russa, dal Prokrowskij, dal Kondakov, e da altri, tuttavia il lavoro dell'Ebersolt sarà molto utile per tut

conoscere in Occidente quell'importante ciclo di rappresentazioni. I soggetti figurati negli affreschi sono tratti dalla vita di Cristo.

Edizioni di codici miniati. — Alla notizia della pubblicazione del *Rotulo di Giosuè* e della *Bibbia Reginense*, fatte a cura della Biblioteca Vaticana (cfr. *Ausonia*, I, 171) aggiungiamo ora con piacere quella della edizione del celebre *Menologio di Basilio II* (Cod. vat., gr. 1613). Questo splendido saggio della miniatura bizantina del secolo XI, meritava giustamente di esser pubblicato in modo degno, data la sua straordinaria importanza per la storia dell'arte, per l'iconografia, per il vestiario in Oriente, riconosciuta già *ab antico* tanto che già nel 1727 l'Assemani ne curava la grande edizione che va sotto il nome del cardinale Albani, e che è da porsi tra i più antichi esempi di riproduzioni di codici miniati; tempo fa se ne intraprese un'edizione in Russia, a cura di M. e V. Uspenskij, di cui sono usciti per ora tre volumi, con riproduzioni invero poco soddisfacenti e senza alcun apparato scientifico (*Il Menologio illustrato dell'imperatore greco Basilio*, Pietroburgo, 1902, 1903, 1906). La pubblicazione vaticana consta di due volumi, il primo contiene una estesa descrizione del codice, il secondo la completa riproduzione di esso in tavole fototipiche della stessa grandezza dell'originale (*Il Menologio di Basilio II*, Cod. vat., gr. 1613. Torino, Fratelli Bocca, MDCCCCVII). L'anonimo autore del testo (che è il Dott. Pio Franchi de' Cavalieri) dà una esatta e dotta descrizione del manoscritto e delle sue miniature, trascurando però quasi del tutto i riscontri iconografici che sarebbero stati importantissimi; egli confessa poi, riguardo ai raffronti stilistici, che li lascia da fare agli storici dell'arte, in modo che non c'è da fargli rimprovero se dal suo studio non si ricava un'idea chiara del valore delle miniature e del posto che loro spetta nello svolgimento dell'arte bizantina. Un più grave appunto deve invece farsi alle riproduzioni: tranne alcune poche in principio e qua e là, le fotografie evidentemente sono state eseguite su lastre semplici invece che isocromatiche, errore tanto più grave quando si pensi che le miniature hanno un fondo d'oro scintillante, che una lastra semplice rende naturalmente in nero; non poche delle figure che hanno sempre carni chiare, rosee, sono trasformate in veri negri.

Un'altra riproduzione di codice miniato che ha veduto la luce recentemente è quella del codice di Rossano, edita dal Danesi (Antonio Muñoz, *Il codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopense*, pp. 1-38, con 16 tav. in cromofotipia, 7 in fototipia, e 11 illustrazioni nel testo. Roma, Danesi, 1907).

Miniature etiopiche. — B. Turaiev pubblica un esteso catalogo dei codici etiopici conservati a Pietroburgo, nella Biblioteca Imperiale, nell'Istituto di lingue orientali, nel Museo Asiatico dell'Accademia delle Scienze, nell'Accademia Ecclesiastica, e in alcune raccolte private, riproducendo alcune interessanti miniature d'epoca però assai tarda. (B. Turaiev, *Manoscritti etiopici di Pietroburgo*. Memorie della sezione orientale della Imperiale Società Russa di archeologia (in russo), vol. XVII, (1906), pp. 115-248, tav. V).

Una copertura di mummia egiziana. — Nel precedente fascicolo di *Ausonia*, I, 180, si dette notizia di un articolo del Wilpert su una mummia dipinta entrata nel 1905 nel Museo Vaticano per dono del sig. E. Guimet di Parigi. Il Wilpert la credeva cristiana a giudicarne dall'espressione « innocente e modesta » del volto della defunta dipinta sulla copertura e dal gesto della mano destra alzata a guisa di orante; in principio anzi il Wilpert (avendo il suo pittore trasformato un clavo di tunica in una spada!) credette anche di ravvisare il sacrificio di Abramo in una scenetta dipinta lateralmente, in cui invece è figurato un uomo che lascia andare un pugno ad una donna.

XI). Il musaico di San Michele di Ravenna non è a Potsdam, ma nel K. F. Museum di Berlino.

Iconografia russa. — Un importante contributo all'iconografia russa è il volume di N. Likhachev, *Vita illustrata dei santi Boris e Gleba, in miniature del XVI secolo,* Pietroburgo, 1907, pp. 41, con 40 tavole, in cui studia la rappresentazione dei due santi principi così importante e diffusa nell'arte russa.

Influenza dell'antichità nel rinascimento. — Fritz Burger, il valente studioso della scultura romana del XV secolo, in un articolo *Donatello und die Antike* (*Repertorium für Kunstwissenschaft,* 1907, pp. 1-13) studia i rapporti del grande scultore con le opere antiche cercando di determinare con acuti raffronti quali monumenti dell'antichità impressionarono maggiormente Donatello.

L'ultima cena di Cristo e degli apostoli. — Allo svolgimento iconografico di questa rappresentazione dedicò molti anni fa un ampio studio il Dobbert, limitandosi però specialmente al Medioevo. Curt Sachs, studia ora la stessa figurazione nell'arte tedesca, con sicurezza di metodo e larga conoscenza del materiale (*Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Abendmahldarstellung,* in *Repertorium für Kunstw.,* 1907, pp. 99-126).

Il ritratto francese. — La Biblioteca Nazionale di Parigi prepara da qualche anno delle importantissime esposizioni, sotto la solerte iniziativa di H. Omont. Quella di questa primavera è dedicata ai ritratti miniati di cui naturalmente la Nazionale possiede una serie ricchissima. Alla importante mostra dedica un articolo, che sarà seguito da altri, Jean Laran, ne *L'Art,* 1907, pp. 145-161 (*Les portraits français du XIII^e au XVII^e siècle à la Bibliothèque Nationale*). Della mostra diamo più diffusa notizia in altra parte di questa rivista.

Ritratti di Giuliano de' Medici duca di Nemours. — O. Fischel studia la numerosa serie di ritratti di Giuliano che vanno dall'affresco del Ghirlandaio, in cui è rappresentato in età di cinque anni, fino alla mirabile statua di Michelangelo e al finissimo ritratto di Raffaello nella collezione Huldschinsky di Berlino. (*Portraits des Giuliano de' Medici, Herzogs von Nemours,* in *Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen,* 1907, pp. 117-130).

Patologia nell'arte. — Giovanni Franceschini studia nell'*Emporium,* 1906, pp. 424-448) le rappresentazioni artistiche di soggetti patologici (*La patologia umana nell'arte*), osservando come gli artisti hanno spesso studiato con cura le più dolorose e ributtanti espressioni delle sofferenze fisiche, e talvolta ne hanno tratto partito per raggiungere col contrasto effetti mirabili di bellezza.

Iconografia della Madonna. — Paul Perdrizet illustrando un dipinto del XIV secolo della chiesa di Notre-Dame a Montmorillon, in cui è raffigurata la Vergine che bacia la mano del Bambino, fa derivare questa rappresentazione da modelli bizantini, ponendovi a riscontro una icona del monte Athos. Quell'atto non ha un valore soltanto artistico, ma è simbolico, indicando la venerazione alla mano destinata ad essere trafitta. (*La Vierge qui baise la main de l'Enfant,* in *Revue de l'art chrétien,* 1906, pp. 289-294).

ANTONIO MUÑOZ.

a mio credere rimane per altro non definitiva. Se infatti l'ἐποίησεν fu riferito alla eccellenza della fabbrica e della forma tettonica del vaso (e sulla importanza che si deve annettere a ciò, importanza negletta dai più, bene insiste il Pottier), perchè per esempio la magnifica e singolare tazza del Louvre (G. 17) con Μέμνων καλός, larga ben 53 centimetri, non ci offre segnato il nome di chi ha fatto tale meraviglia di lavoro plastico e di cottura?

Riguardo ai ceramisti il Pottier si diffonde specialmente su quelli dello stile severo, e ben con ragione, perchè lo stile severo segna l'apogeo dell'arte ceramica e perchè non mai come con detto stile quest'arte si elevò tanto all'altezza delle arti maggiori. Ed il Museo del Louvre offre alcuni capolavori di questo stile ed alla enumerazione di ciascuno di essi il Pottier accompagna una diligente ermeneutica.

Un insigne nuova opera scoperta in magazzino dal Pottier viene ad aggiungersi alla serie già numerosa dei vasi della officina di Brigo; una tazza frammentata (G. 154) con l'avventura di Troilo, che sarebbe dipinta, secondo il Pottier, da Onesimo pel confronto con la nota tazza perugina (Hartwig, *Meisterschalen*, t. 58).

Bene in questo *Catalogue* si legge la riabilitazione di Eufronio, di quell'Eufronio che, innalzato tanto dal Klein e da Hartwig, è stato di recente dal Furtwaengler posto al di sotto di Eutimide e di Finzia o Filzia. E la rivendicazione del primato di Eufronio è fatta in modo così convincente da non sembrare, a mio avviso, suscettibile di facile critica.

Brevemente il Pottier si trattiene su Duride già a noi conosciuto dalla sua recente monografia (*Douris*, 1905); un po' sollevato dallo stato di mediocrità, in cui è stato posto in generale dai dotti, è Ierone; al coro concorde degli studiosi esaltante il focoso Brigo unisce la sua voce il Pottier che fa tuttavia riserva imposta dal tenore della firma: Brigo è un fabbricante.

Nel periodo posteriore alle guerre Persiane faccio alcune riserve sulla cronologia di vari gruppi di vasi, e le mie idee a tale proposito sono esposte in altro mio scritto (*Roemische Mitt.*, 1906, p. 110-141). Perchè porre la esecuzione della idria di Midia nel 450-440, anteriormente alla esecuzione totale delle sculture del Partenone, e porre invece nel decennio successivo la tazza di Codro, di stile per dir così fidiaco, e l'ἐπίνητρον di Eretria di stile più legato di quello di Midia? Bene invece è determinato il posto che spetta al notissimo cratere di Orvieto (G. 342) anteriormente alle note anfore a volute polignotee di Ruvo, di Gela, di Bologna.

PERICLE DUCATI.

Topographie der Stadt Rom im Alterthum von H. JORDAN, Erster Band, dritte Abtheilung, bearbeitet von CH. HUELSEN, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1907, pp. XVIII-709.

La topografia della città di Roma nell'antichità di Enrico Jordan cominciò a pubblicarsi nel 1871 col secondo volume contenente le fonti (*la Notitia urbis regionum XIV* e i *Mirabilia urbis Romae*, ecc.) e lo studio esegetico e comparativo intorno ad esse. Nel 1878 apparve la prima parte del primo volume che comprende le nozioni generali della topografia; la descrizione dei diversi recinti di Roma; i ponti, le cloache, gli acquedotti e lo sviluppo edilizio della città; nel 1885 fece seguito la seconda parte del volume che illustra il *Capitolium*, il Foro, la Sacra via, il Comizio e gli altri Fori e i mercati (*macella*) posti a settentrione e a mezzogiorno del *Forum magnum*. Pur troppo la morte impedì allo Jordan di porre fine al poderoso lavoro, ma per somma ventura esso non è rimasto incompiuto.

All'ardua impresa di continuare l'opera importantissima del compianto professore di Königsberg fu invitato uno dei più dotti e sagaci topografi di Roma antica del nostro tempo,

la regione transtiberina e i suoi monumenti. Il volume, arricchito di undici tavole, finisce con un copioso e accuratissimo indice dei nomi, delle cose contenute in tutta l'opera e delle fonti letterarie ed epigrafiche utilizzate nella medesima.

Il lavoro dell'Huelsen (dedicato a G. Wissowa), di cui abbiamo così rapidamente accennato il contenuto, frutto di studi originali e di laboriose ricerche, durate parecchi anni, espone con molta chiarezza lo stato della topografia romana, quale risulta dagli scavi e dagli studi più recenti. Esso deve a buon diritto considerarsi come una delle opere più cospicue apparse in questo principio di secolo, accanto alla *Forma urbis* del nostro Lanciani, della quale l'H. medesimo, pur dissentendo in talune conclusioni, riconosce il merito insigne e l'alto valore. E il compianto Jordan, se potesse per un momento rivivere, si unirebbe, senza dubbio, con entusiasmo, ai plausi che non mancheranno di essere tributati al suo degnissimo e valoroso continuatore.

LUIGI CANTARELLI.

ritenere quali buchi in cui furono piantati dei pali di una capanna o di una semplice tettoia straminea, proteggente quel sepolcro, il quale fu forse più venerato, siccome quello di un capo. Solo infatti a una certa distanza da esso vennero in luce in gran numero puteoli nei quali si può credere fossero collocati dei *doliola* (dei *doliola* dice Varrone 5-157: *alii inesse aiunt ossa cadaverum*). Di queste fossette, le quali si debbono supporre più grandi di quanto appariscono oggi, solo la parte inferiore è rimasta; in epoche più recenti, infatti, il terreno fu tagliato per un'altezza da 4 a 6 palmi.

« Più interessante, e, per una parte, inaspettata fu una scoperta di una tomba a fossa. Ripulendosi dalla terra il muro su citato dal lato di ponente, si osservò che esso copriva in parte un lastrone squadrato di tufo, evidentemente il coperchio di una fossa sepolcrale. Si sostennero allora, in modo che restassero al posto indisturbati, mediante un'armatura, alcuni blocchi di tufo che coprivano il resto della tomba. Risulta evidente, che la tomba era stata manomessa, quando fu costruito il muro, nuova conferma dell'origine straniera degli operai adibiti a quel lavoro, perchè i romani non l'avrebbero violata. I depredatori spostarono la lastra da un lato, la sollevarono ponendo sugli orli fragili della roccia, per appoggio alla leva, alcuni rottami di tegole provenienti da un grande edificio, forse vicino, rottami che caddero poi nel fondo della fossa stessa. Per estrarre gli oggetti contenuti nella tomba, essi gettarono lo scheletro tutto sul lato opposto, e asportarono quanto poteva aver valore per ricchezza di metalli o per l'uso, armi, fibule e vasi di maggior pregio. Lasciarono per sorte un calice dipinto, pel niun valore che esso rivestiva ai loro occhi, calice rinvenuto in mezzo alla terra, documento prezioso, quale primo dato sicuro per la cronologia dello sviluppo edilizio di Roma. Questo vaso può farsi risalire fino al V secolo a. C., ma a giudizio dei più, esso è di arte locale del IV secolo.

Ne consegue, che nel V secolo e più probabilmente nel IV si seppelliva sul monte Palatino, che la tradizione fa parte integrante di Roma repubblicana, e che il muro, che in parte ricopriva quella tomba, non può essere anteriore a quel tempo.

I Romani, come è noto, per rito vetusto, non seppellivano entro l'ambito delle mura..... Lo studio del materiale e delle tombe dà intanto come primo risultato la prova che in questo stretto spazio di terreno, ove si fan le ricerche, si è seppellito dal IX al VI secolo e poi di nuovo nel IV ».

I fatti sono stati osservati con diligenza; ma il trarne conseguenze mi sembra veramente affrettato. [1] Si tratta invero di una sola tomba non del tutto vuota, ma anche questa violata; nel fondo di essa si trovano rottami di tegole e un vaso. Separare questo materiale, ritenendo il vaso, contemporaneo alla tomba e appartenente al suo corredo originario, i frammenti di tegole invece cadutivi dentro, quando i violatori la manomisero, può essere atto arbitrario, come arbitrario sarebbe asserire senz'altro, che anche il vaso sia caduto insieme alle tegole. Attendiamo prima di conchiudere, che il progredire degli scavi ci dia documenti più intatti e di valore pieno e indiscutibile. *

Roberto Paribeni.

[1] Non parlo naturalmente delle maggiori esagerazioni apparse in discorsi parlamentari, interviste e articoli di giornali politici.

* N. B. Una comunicazione della Direzione degli scavi apparsa, mentre la Rivista è per uscire, nel giornale *Lo Spettatore* annuncia, che nuove scoperte provano sempre meglio la pertinenza della tomba al quarto secolo. Attendiamo la pubblicazione definitiva di queste notizie.

Direttore-responsabile Mariani prof. Lucio.

Roma — Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via Federico Cesi, 45.

NIOBIDE DAGLI ORTI SALLUSTIANI.

NIOBIDE DEGLI ORTI SALLUSTIANI

TESTA DELLA STATVA DI APOLLO NEL PYTHION DI GORTYNA

(DA [illegible])

[illegible] CITAREDO. STATVA NEL PALAZZO BORGHESE, ROMA

(AVAMBRACCI E RESTAVRO MODERNO)

STATUE DI APOLLO CITAREDO NEL MUSEO VATICANO

HERMES

SOMMARIO

AVSONIA

RIVISTA · DELLA · SOCIETÀ · ITALIANA
DI · ARCHEOLOGIA · E · STORIA · DELL'ARTE ·

ANNO II · MCMVII ·

FASC. II ·

LUGLIO · DICEMBRE

ROMA

TIPOGRAFIA DELL'UNIONE COOPERATIVA EDITRICE
VIA FEDERICO CESI, 45

1908

La Società Italiana d'Archeologia e Storia dell'Arte fondata in Roma il 1° gennaio 1906 si propone di favorire gli studî archeologici e storico-artistici e di secondare l'opera esplicata dai pubblici poteri nel rinvenimento, nella tutela e nell'illustrazione dei monumenti che riguardano l'arte e la storia del nostro paese.

Pubblica una rivista " Ausonia ,, la quale ha per iscopo non solo di portare un contributo alle discipline archeologiche e storico-artistiche con articoli originali, ma anche di diffondere il loro amore in mezzo a tutte le persone colte con larghi notiziarî e bollettini bibliografici che tengano al corrente dei progressi della scienza.

Il contributo sociale è di lire venti annue.

Può divenire socio, con diritto a ricevere la Rivista e a partecipare ad ogni altra manifestazione dell'attività sociale, chiunque voglia, purchè invii la sua adesione, raccomandata da due soci, al segretario

Prof. LUCIO MARIANI

VIA PIERLUIGI DA PALESTRINA, 55 - ROMA

al quale debbono essere pure spedite le comunicazioni scientifiche, e quanto riguarda la Rivista.

Per gli affari amministrativi occorre invece rivolgersi al

Prof. ANGELO COLINI

VIA DEL COLLEGIO ROMANO, 26 - ROMA.

AVSONIA

RIVISTA · DELLA · SOCIETA · ITALIANA
DI · ARCHEOLOGIA · E · STORIA · DELL'ARTE ·

ANNO II · MCMVII ·

· RES · ANTIQVAE ·
LAVDIS · ET · ARTIS

ROMA

TIPOGRAFIA DELL'UNIONE COOPERATIVA EDITRICE
VIA FEDERICO CESI, 45

1908

SOMMARIO

ATTI DELLA SOCIETÀ.

Nell'adunanza del Consiglio Direttivo tenuta il 1° dicembre 1907 si trattò [illegible] della minaccia a distruzione di tre insigni ville romane. Correvano voci insistenti [illegible] di parti considerevoli delle ville Albani, Aldobrandini e Colonna. Gravissima [illegible] appariva [illegible] ogni altra la vendita di villa Albani cospicua per bellezza naturale, per preziose raccolte artistiche [illegible] memorie storiche; e purtroppo l'esperienza del passato, triste anche per villa Albani, donde [illegible] esulare il busto di Teodorina Cybo, gemma preziosa della raccolta, avvalorava i timori della cittadinanza. Il vice presidente professor Lanciani d'incarico della Società parlò della cosa col Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti il quale già informato del pericolo, e pronto ad agire con tutta la sua autorità, gradì molto l'aiuto che la nostra Società offriva.

Simultaneamente la Società incaricava il consigliere prof. conte Gnoli di domandare pubblicamente, se le notizie sparse erano vere, e rivolgeva al Sindaco di Roma la lettera che segue:

« La Società Italiana di Archeologia e di Storia dell'Arte ha appreso con stupore e indignazione la notizia che sia imminente la vendita a un'impresa costruttrice di case della magnifica villa Albani, ornamento insigne di Roma, celebre non meno per la sua ricchissima raccolta d'opere d'arte che per le sue memorie storiche per il tipo di villa che rappresenta e per la pittoresca bellezza dell'insieme. Tale fatto costituirebbe senza alcun dubbio il più grande scempio delle glorie romane, compiuto in questo secolo, e si stenta a credere, che esso possa avvenire in tempi che pur vantano civiltà e culto per il bello. La nostra Società adunque, che non ha mai inteso più grave il dovere della sua missione di insorgere a difesa del patrimonio storico-artistico italiano denuncia a Voi, primo magistrato cittadino, la iattura che minaccia Roma, e scongiura la nuova Amministrazione a non voler inaugurare l'opera sua col tollerare un delitto artistico che sarà vituperato da tutto il mondo civile. Confidiamo pertanto, che Voi, illustre Sindaco, e tutto il Consiglio vogliate prendere accordi con le autorità governative e prestare solido appoggio all'agitazione che la nostra Società intende promuovere tra quanti cittadini e stranieri, sentono l'incanto suggestivo della grandezza di Roma.

Firmati COMPARETTI — PIGORINI — LANCIANI ».

A una lettera del socio Gnoli pubblicata nel *Giornale d'Italia* del 4 dicembre S. I., il principe D. Giulio Torlonia si affrettò cortesemente a rispondere nel seguente modo:

« *Preg.mo sig. Direttore,*

L'illustre Domenico Gnoli in una lettera comparsa nel *Giornale d'Italia* di [illegible] esprime le sue meraviglie per una voce che dice correre insistente della vendita a tanto il metro quadrato della Villa Albani. Alla di Lui ingrata sorpresa per tale notizia, che ha impressionate l'opinione pubblica, debbo aggiungere la mia, poichè tanto la vendita quanto le trattative sono del tutto insussistenti. Con stima

G. TORLONIA ».

D'accordo con la smentita del principe giungeva la voce confortante dell'autorità municipale che rispondeva alla nostra lettera in questi termini:

« Altamente apprezzando l'elevato sentimento d'arte che mosse le SS. LL. a chieder l'intervento del Comune contro la minacciata vendita della Villa Albani, mi affretto a riferire come stanno le cose.

Al [illegible] modo, che la Villa [illegible] venduta o stia per vendersi. Sta in fatto che la passata Amministrazione stipulò un contratto, il 19 settembre u. s., con la Società Italiana d' imprese fondiarie per la costruzione d'una serie di stabili tra la Villa ed il quartiere Nomentano. Nel contratto è però stabilito che deve rispettarsi tutta la parte storica ed artistica della Villa e che, nel lato fabbricabile a questa adiacente, e costituito da terreni seminativi, sorgano villini e non case. Inoltre, la Società costruttice s' è obbligata a recingere con una cancellata decorativa il lato della Villa che prospetta sulla via pubblica.

« Lieto di poter rassicurare le SS. LL., cui sta tanto a cuore il decoro della città e la tutela del suo patrimonio artistico, colgo l'occasione per esprimere loro i sensi della mia osservanza.

« *Il Sindaco, f.* NATHAN ».

Non ostante l'autorità di queste smentite di cui prendemmo ben volentieri atto, si ritenne utile mantenere la convocazione di una assemblea straordinaria, perchè quantunque scongiurato il pericolo d'una vendita almeno per una delle ville, rimanevano tuttavia voti da esprimere per la efficace conservazione delle bellezze naturali ed artistiche di Roma e d'Italia.

Alla assemblea che si tenne il giorno 17 dicembre furono rappresentate anche l'Associazione Artistica Internazionale, l' Associazione Italiana per la diffusione degli studi classici, l' Associazione Artistica tra i cultori d' architettura e il Circolo Giuridico di Roma. Aderirono la Società Romana di Storia Patria e la R. Accademia Romana di Belle Arti detta di S. Luca. L' assemblea, dopo elevata discussione, riconoscendo, che la mancanza di una legge è causa di incertezze e di dubbi sulla estensione dei poteri riconosciuti allo Stato per la tutela del patrimonio artistico e archeologico del paese, e che il progetto di legge, da molto tempo presentato alla Camera e redatto dal nostro socio on. Rosadi, da grande affidamento di essere per riuscire grandemente utile a detta tutela, approvò all'unanimità il seguente ordine del giorno:

« La Società Italiana d'Archeologia e di Storia dell'Arte insieme ai rappresentanti dell'Associazione Artistica Internazionale, dell'Associazione Artistica fra gli amatori e cultori d'architettura, del Circolo Giuridico di Roma, e dell'Associazione Italiana per la diffusione e l'incoraggiamento degli studi classici, riconoscendo la necessità, che senza ritardo sia portato alla discussione del Parlamento il progetto di legge per le antichità e le belle arti, del quale è già da più mesi presentata la relazione, e interpretando inoltre il sentimento pubblico, che venga soddisfatto il voto già espresso dalla Camera per la conservazione delle bellezze naturali che si connettono alla letteratura, all'arte, alla storia d'Italia, incarica la presidenza di recarsi in commissione dal Presidente del Consiglio e dal Ministro della Pubblica Istruzione, manifestando loro il voto dell'Assemblea, ed ottenendo la loro autorevole opera, perchè mentre si aspetta la legge, il patrio tesoro artistico nel modo più geloso venga efficacemente tutelato ».

Alle domande della Società il Presidente del Consiglio rispondeva promettendo il suo interessamento, e il ministro Rava, ricevendo la Presidenza sociale, si congratulava della nostra iniziativa, e assicurava di volersi adoperare con tutta la sua autorità per la definitiva discussione della legge.

Ed invero con lodevolissima sollecitudine nella seduta del 12 febbraio la Camera dei Deputati quasi senza discussione approvava la legge per le Antichità e Belle Arti.

Nell'assemblea generale del 22 dicembre 1907 fu sollevata dai soci dott. Orbaan e prof. Mariani la questione della conservazione delle antiche pitture. Fu deliberato intanto di far pratiche immediate presso la Direzione Generale per rimuovere lo sconcio della illuminazione a candele degli stucchi e dei dipinti delle Terme di Tito e delle tombe di Via Latina.

La Direzione Generale ebbe cura di rispondere, ehe già da un anno i custodi di quei monumenti erano forniti di lampade ad acetilene e che solo per qualche giorno essendosi guastata la lampada in uso alle Terme di Tito erasi potuto da qualcuno dei nostri constatare il persistere di uno sconcio, effettivamente già tolto. Avvertiva anche di essere in trattative per la illuminazione elettrica delle Terme di Tito.

In ordine alla questione più generale fu deliberato di iniziare studi, raccogliendo informazioni e sollecitando la collaborazione di altre associazioni italiane affini e di persone specialmente competenti..

Asforri Pellegrini nato a Livorno, valoroso insegnante e preside del liceo Dante di Firenze, nutrito di forti studi classici, e valente orientalista, pubblicò eccellenti memorie su iscrizioni fenicie della Sicilia e di Cartagine, e negli ultimi anni della sua vita applicatosi con singolare tenacia allo studio dei geroglifici, illustrò con singolare dottrina parecchi monumenti egizii del Museo Archeologico di Firenze, acquistando rapidamente fama di eminente egittologo.

LIBRI INVIATI IN DONO

ALLA SOCIETÀ ITALIANA D'ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE.

Cantarelli Luigi, *La serie dei prefetti d'Egitto*, estratto dalle *Memorie della R. Accademia dei Lincei*, 1906.

Caroselli Ottaviano, *Grandezza e decadenza dell'affresco*, Roma, 1907.

D'Achiardi Pietro, *Sebastiano del Piombo*, Roma, Casa Editrice de *L'Arte*, 1908.

Emerson Alfred, *Illustrated Catalogue of the antiquities and casts of ancient sculpture in the Elbridge G. Hall and other collections*, Chicago, Art Institute, 1906-1907.

Giussani Antonio, *Nuove iscrizioni preromane, romane e cristiane nel territorio comasco*, Milano, Cogliati, 1907.

Macchioro Vittorio, *L'impero romano nell'età dei Severi*, estratto dalla *Rivista di Storia Antica*, 1906.

» » *Il sincretismo religioso e l'epigrafia*, estratto dalla *Revue archéologique*, 1907.

Morpurgo Lucia, *La Porta Fontinalis e il Campus Minor*, estratto dal *Bullettino della Commissione Archeol. Comunale*, 1906.

Orbaan J. F. L., *Uit de Folklore van Rome*, estratto da *Onze Eeuw*, 1907.

Stara-Tedde Giorgio, *Ricerche sulla evoluzione del culto degli alberi dal principio del sec. IV in poi*, estratto dal *Bull. della Comm. Arch. Comunale*, 1907.

Vicini E. P., *Lo stemma del comune di Modena*, Modena, Ferraguti, 1907.

Siena Monumentale, a. 1907, fascicoli II, III, IV, contenenti: Pollini Lorenzo, *Il castello di Belcaro*, Siena, Lazzeri.

Vita d'Arte, fascicoli I, II, Siena, Lazzeri, 1908.

TRE DOCUMENTI GRECO-EGIZII.

Che io sappia, non sono frequenti i papiri provenienti dal nomos Antaiopolites: certo non ne furono pubblicati molti finora (per esempio, *BGU.*, 974; *PLond.*, 1007 *b c* [III, p. 264, Kenyon e Bell]). Ma molti debbono esserne venuti a luce questi ultimi anni, in qualche kôm non lontano da Kau el-Kebîr (= Antaiu polis). Appunto in Kau el-Kebîr ebbe ad acquistarne parecchi E. Schiaparelli nella primavera del 1905 e, non so precisamente dove, nella primavera dell'anno seguente. Alcuni altri ne trovai io nel gennaio 1907 presso un negoziante di Ghizeh, e fra essi quello che trascrivo qui (n. 1) come *specimen*. Non pochi di questi documenti, per lo più del VI secolo di Cr., si riferiscono a persone di una medesima famiglia del villaggio Aphrodite (Aphrodites kome); ma ve ne sono anche più antichi, e della metropoli e di altri villaggi. I contratti di affitto, ben rappresentati in questa collezioncina, offrono la formula ἑκουσίως καὶ αὐθαιρέτως μισθώσασθαι (cfr. *PLond.*, cit.), che fu considerata finora come caratteristica dei contratti dell'Hermopolites: Waszynski, I, 16; Gentilli, p. 329.

Gli altri due documenti furono anche essi acquistati da me a Ghizeh nel gennaio 1907, e provengono l'uno (n. 3) dall'Oxyrhynchites e l'altro (n. 2) da un villaggio del Fajûm (Euhemereia). Questo del Fajûm è analogo a *PAmh.*, II, 69 (cfr. Wilcken, *Archiv*, IV, 127 e seg.; *PStrassb.* [*ib.*, p. 122], *BGU.*, 362, *PO.*, 61), ma presenta abbreviazioni che non so sciogliere. Difficoltà analoghe presenta anche l'altro documento (n. 3), con cui l'impiegato addetto al γραφεῖον della toparchia λίβος dell'Oxyrhynchites attesta di aver registrati e incorporati a volume gli atti da lui compiuti nel mese Mesore dell'anno 208 di Cr. Li pubblico dunque provvisoriamente, perchè chi sa e può voglia pormi in grado d'interpretarli in tutte le loro parti.

Tutti e tre i documenti furono rapidamente esaminati, e non senza gran vantaggio per me, da U. Wilcken, in Firenze nell'aprile scorso.

N. 1.

† Φλ(αύιος) Φοιβάμμων
Σεργίου σκρινιάριος
τῆς δουκικῆς τάξεως δι'
ἐμοῦ Ταυρίνου σιγγουλαρίου
5 τῆς ἡγεμονικῆς τάξεως

καὶ ἐξπελλευτοῦ τῆς Ἀνταιοπολ(ιτῶν)
τοῖς θαυμασιωτ(άτοις) πρωτοκωμήτ(αις)
κώμης Ἀφροδίτης. Ἐδεξάμην
καὶ ἐπλ[ηρ]ώθην παρ' ὑμῶν
10 ὑπὲρ τοῦ λόγου τῆς βοηθείας
τοῦ μεγαλοπρεπεστάτου καὶ
ἐνδοξοτάτου δουκὸς καν(όνος) δευτέρας
ἰνδικ(τιονος) ὑπὲρ τῆς ὑμετέρας
κωμης. τουτέστιν χρυσοῦ
15 κερατια τεσσερακονταπέντε
εὔσταθμ(α) ζυγῷ· καὶ εἰς ὑμῶν
ἀσφάλ[ει]αν πεποίημαι ταύτην
τὴν πλ[η]ρωτικ[ὴν] ἀ[π]οχ(ὴν) [ὡς] πρόκ(ειται).
m^{2} · ϝ Φλ(άυιος) Φοιβάμμων
20 σκρ(ινιάριος) Σερήνου δ(ι') ἐμοῦ
Ταυρίνου σιγγ(ουλαρίου) [σ]τοι-
χεῖ μοι ὡς πρόκ(ειται) ϝ
<m^{3}> Τὰ καταβληθ(έντα) δ(ιὰ) Ἰωάννου —

3 Cfr. WILCKEN, *Archiv*, II, 183-4 (σιγγουλάριος τῆς κατὰ Θηβαΐδα ἡγεμονικῆς τάξεως), dove è anche citato *CIG.*, 8646, 9. Per la forma δουκικος v. KAIBEL, *Epigr. gr.*, etc. 446, 6. Cfr. KRUMBACHER, *Sitzungsber. der bayr. Akad.*, 1906, p. 427.

6 Per la parola ἐξπελλευτης vedi, ad esempio, *PGrenf.*, I, 67, 1 (WILCKEN, *Archiv*, III, 121).

8 κωμης e 23 Τα ne debbo al Wilcken la lettura.

N. 2.

(Dell'anno 146 di Cr., 22 agosto).

Ἡρακλεί[δ]ης καὶ τοῖς σὺν αὐτῶι
προχειρ[ι]σθῖσει προς παράλημψ[ιν]
κ[αὶ] καταχομιδὴν βιβλίων πεμ-
[π]ομένων εἰς Ἀλεξάνδ(ρειαν) τῶι ἰδίω[ι λόγ(ωι)]
5 γράφοντι τον νομον Ἥρων καὶ μέ[τοχ(οι)]

πράκ(τορες) σιτικ(ῶν) Κοημερεί(ας). Κατεχωρί-

[σ]αμεν ὑμῖν διὰ χρ^{η} γραμμ^{ε}

κατάνδρα τῶν ἀπαιτηθέντων

ὑφ' ἡμῶν ἀπὸ λημμάτων ἰδίου

10 λόγου τοῦ ε (ἔτους) Ἀν(τ)ων(ίν)ου καίσαρο[ς]

τ[ο]ῦ κυρίου. (m²) Ἡρακλείδ(ης) σ(εση)μ(είωμαι). Ἔτους ϛ Ἀντωνίνου

καίσαρος τοῦ κυρίου Μεσορὴ κθ. (m³) Λεωνίδης

σεσημ(είωμαι). <m⁴> Σαρᾶ σεση(μείωμαι).

1 *l.* Ἡρακλε[ί]δαι: il Wilcken anzi crede si possa addittura leggere αι quello che a me sembra non possa essere altro che ας.

2 e 3-4 *l.* προχειρισθεῖσι e πεμπομένων.

4-5 Cfr. *PLips.*, 121, 18, ecc., ὁ γράφων ἐν ἰδίῳ λόγῳ τὸν Ὀξυρυγχείτην. Si vegga anche P. M. Meyer, *Berl. phil. Wochenschr.*, 1907, p. 556.

6 πράκ(τορες) σιτικ(ῶν), 10 Ἀντων(ίν)ου, 11 σ(εση)μ(είωμαι), 12 Λεωνίδης ne debbo la lettura al Wilcken, il quale anche nella l. 10 legge ϛ (ἔτους) quello che a me è parso ε (ἔτους).

N. 3.

(Dell'anno 208 di Cr., 1° settembre).

Ἀπολλώνιος ὁ καὶ Δίδυ-

μος Ἀπο^{λ} συσταθεὶς πρὸς

τῷ γρα(φείῳ) λιβ(ὸς) τοπ(αρχίας) Ὀξυρυγ (*sic*)

κατεχώρισα τὸ προκεί-

5 μενον συνκολλήσιμον

τοῦ ὑπ' ἐμοῦ τελειωθέντος

τῷ Μεσορὴ μηνὶ τοῦ εν-

εστῶτος ἔτους χρη α

κ(αὶ) ενειρομενω (*sic*) καὶ ανα-

10 γρα(φόμενα?) τον (*sic*) ἴσον· τῷ γὰρ αὐ-

τῷ μηνὶ διαθ- ουα - - ε^{λ}

<spazio vuoto di cm. 4 ½>

(Ἔτους) ιζ΄ αὐτοκρατόρ(ων)

καισάρων Λουκίου Σεπτιμίου
Σευήρου εὐσεβοῦς Περτίνα‹κος›
15 Ἀραβικοῦ Ἀδιαβηνικοῦ
Παρθικοῦ μεγίστου κ(αὶ)
Μάρκου Αὐρηλίου Ἀντω[νίνου]
εὐσεβοῦς σεβαστῶν ⁅ κ[(αὶ)]
Πουβλίου Σεπτιμίο[υ]
20 Γέτα κ(αί)σαρος σεβαστο[ῦ] ⁆
Θὼθ δ.

N. B. A sinistra era incollato un altro documento (ciò che abbiamo è infatti frammento di un συγκολλήσιμον; vedi l. 4-5), di cui rimangono le sillabe estreme in ciascuna linea: cominciava con la datazione di un anno degli stessi imperatori.

3 Cioè Ὀξυρυγχίτου νομοῦ.

8 χρημ(ατισμοῦ? Cfr. P. M. MEYER, *Klio*, VI, 3, p. 425) α'?

9 ἐν ειρομένῳ? Wilcken, col quale sarà da correggere in seguito τὸ[[ν]] ἴσον.

11 οὐκ ἐτελ(ειώθη)? Wilcken.

18-20 ⁅ ⁆ cancellato con pigmento rossiccio, come di solito (per esempio, *PFior.*, 62, 12; *Mélanges Nicole*, p. 196, ecc.).

Firenze, dicembre 1907.

GIROLAMO VITELLI.

NINFE E CABIRI.

Principale scopo delle seguenti ricerche è raccogliere e coordinare, intorno ad una linea possibilmente logica, una quantità di documenti letterarî e di bizzarri monumenti figurati che da qualche tempo attirano l'attenzione di filologi e d'archeologi, e che, ad onta della loro dispersione nel tempo e nello spazio, a me paiono membra d'una originaria unità organica. I problemi che si connettono ad essi sono fra i più ardui ed oscuri della mitologia greca; nè io m'illudo di averli risoluti in maniera definitiva. Son però convinto che l'unico metodo per giungere a probabili conclusioni sia quello da me seguìto: il ravvicinamento, il confronto, la reciproca integrazione. E appunto il bisogno di evitar lacune che rendessero meno perspicua tale integrazione, mi costrinse, in qualche punto della prima parte, ad esporre per disteso dove, in un lavoro destinato a specialisti, sarebbe bastato un semplice accenno. Come, per evitare intralcianti digressioni, mi astenni dal prevenire facili obiezioni, massime quando mi sembravano agevolmente confutabili.

I.

In un gran numero di monumenti figurati, specialmente ceramici, di Grecia e d'Italia, vediamo alcuni bizzarri esserini col ventre, il fallo, i glutei enormemente sviluppati, coi lineamenti goffi e mostruosi, e spesso accennanti ad un tipo etnico, il camitico.

Buona parte di questi monumenti provengono da fabbriche corinzie: così la famosa anfora Duemmler (fig. 1),[1] il vaso col ritorno d'Efesto pubblicato dal Loeschcke (fig. 2),[2] l'altro in Dumont-Chaplain,[3] e la maggior parte infine di quelli riprodotti nelle tavole del Pottier.[4] Nè, a quanto pare, escono dalla sfera corinzia i vasi provenienti dall'Etruria,[5] dall'Italia meridionale (fig. 3),[6] da Cirene.[7]

[1] *A. d. I.* 1885, tav. D = Duemmler, *Kleine Schriften*, III, 21.

[2] *Korinthische Vase mit der Rückführung des Hephaistos*, in *Athen. Mittheil.*, 1894, tav. VIII, p. 510.

[3] Baumeister, *Denkm.*, III, fig. 2099.

[4] *Vases antiques du Louvre* I, 43, 588; 44, 620, 48, 634; II, 50, 838; cfr. 70, 103. Cfr. *Catalogue*, II, 565.

[5] *Museo Gregoriano*[2], XCI, 3 a. Cfr. Rayet et Collignon, *Céram. grecque* 71 e seg.

[6] Benndorf, *Griech. u. sic. Vasenbilder*, VII, cfr. XLIII, n. 1 (di Palazzolo Acreide, Siracusa).

[7] *Arch. Zeit.* 1880, tav. XII, 1; 1881, tav. III e tav. XIII, 4.

Ma il vaso con la falloforia pubblicato dal Heydemann (fig. 4)[1] appartiene, non ostante la sua apparenza arcaica, ad epoca troppo avanzata, e d'altronde ha

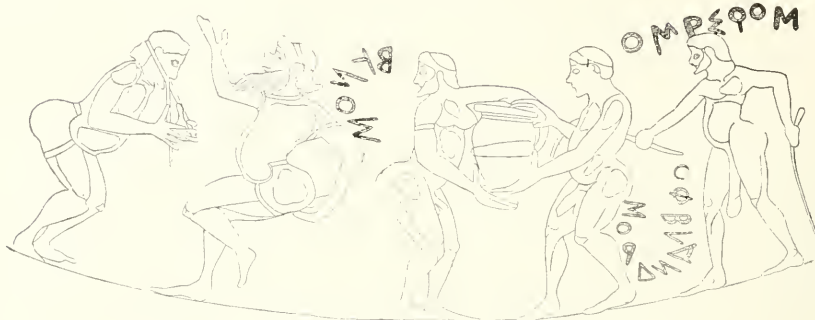



Fig. 1. Dagli *Annali dell' Istituto*, 1885, tav. D.

impronta troppo recisamente caratteristica e personale, perchè si possa ritenerlo mera imitazione d'un originale corinzio.[2] Così pure frutto di concezione indipendente

Fig. 2. Dalle *Athenische Mittheilungen*, 1894, tav. VIII.

son le figure del vaso ionico pubblicato dal Boehlau,[3] quelle del calcidico di Leyden,[4] quelle infine dell'architrave di porta di Gjölbaschi-Trysa (fig. 5).[5] Sicchè sembra

[1] *Mittheilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien*, tav. II, 3 *a*.

[2] Del resto è revocato in dubbio anche l'influsso in genere dello stile corinzio nei vasi attici. Cfr. POTTIER, *Catalogue* II, 565, ivi la bibliografia.

[3] *Aus ion. und ital. Nekrop.*, fig. 26-28. — Cfr. POTTIER, *Catalogue*, II, 486; e qui la bibliografia.

[4] ROULEZ, *Vases de Leyde*, tav. V. La ceramica calcidica ha influito sulla più tarda corinzia; ma non si saprebbe provare un influsso inverso. Cfr. LOESCHCKE, *Athen. Mitteil.*, 1894, p. 518 e seg.; WEICKER, *Der Seelenvogel*, p. 137, nota 1; ivi la bibliografia. Sulla posizione di Calcide nel periodo che precede l'egemonia d'Atene, cfr. POTTIER, *Catalogue*, II, 552 e seg.

[5] BENNDORF-NIEMANN, *Das Heroon von Gjolbaschi-Trysa*, tav. VI, cfr. p. 72 e seg.

naturale ammettere che questi mostricciattoli fossero diffusi e popolari più o meno in tutta la Grecia.

Li troviamo riuniti sempre in ischiere, affaccendati intorno a grossi orci di vino,

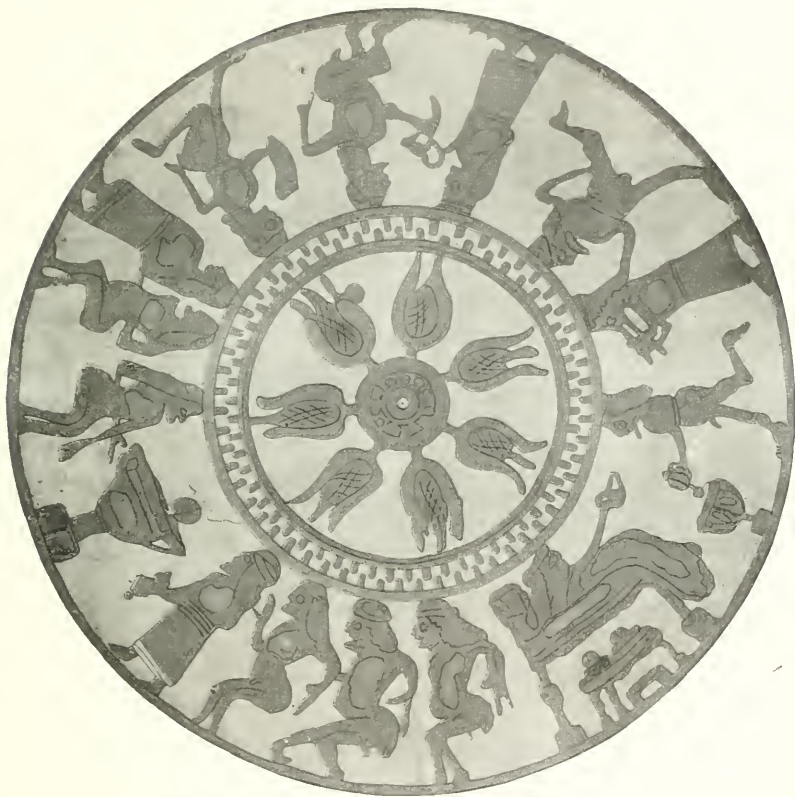



Fig. 31. — Da Dümmler [illegible] tav. VII.

o a pigiare uva (Pottier, I, 48, 634), allegrantisi in danze, e talora, parrebbe, addirittura in scherzi mimici (fig. 31).[1] Oltre che filorchestici, li dimostrano filarmonici la

[1] Specialmente il gruppo del sacerdote offerente dinanzi a un orcio di vino, e dei tre che quasi di soppiatto gli sopraggiungono alle spalle, fa pensare a una delle scene di burlesca rapina tanto care alle primitive farse; cfr. il mio lavoro *Elementi e origini della commedia d'Aristofane* in *Studi ital. di filol. class.*, XIII, 170.

presenza, frequente fra loro, di suonatori e suonatrici di flauto, e il concerto orchestrale figurato sull'architrave di Gjölbaschi.

Qual nome si dovrà loro tribuire? I dotti, riconosciutone, oramai unanimi, il carattere demoniaco, li chiamano, così genericamente, seguaci di Diòniso.

Il Loeschcke poi, con un sottile ragionamento, tenta d'identificarli più precisamente coi Σάτυροι (art. cit., p. 518 e seg.). Esaminando infatti un noto luogo di Strabone (X, 466, 7; 468, 17), fra i molti nomi di esseri dionisiaci trova dei Σιληνοί, dei Τίτυροι, dei Σάτυροι. Ora, dice egli, i Σιληνοί sono i dèmoni a coda equina, che dalla

Fig. 4. Da Heydemann, *Mittheilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien*, tav. II.

Ionia originaria trasmigrarono nell'Attica (ἵπποι). Τίτυρος val quanto ἰθύφαλλος, τράγος: è il dèmone caprino, ignoto all'arte arcaica.[1] Σάτυρος, infine, non è nome di animale, ma ha un significato generico che lo rende atto a designare varie specie di dèmoni dionisiaci. Ora, -τυρος è suffisso di *nomen agentis*, che troviamo, p. e., in μάρ-τυρος: la radice σα (cfr., p. e., satiare) significa render sazio: Σάτυρος è dunque colui che sazia;[2] e σάτυροι sono buoni spiriti che largiscono agli uomini benefizi d'ogni sorta. Questo carattere benefico rispecchiano troppo evidentemente i nomi assegnati a tre di loro sull'anfora Duemmler: Εὔνος = Εὔνους, Ὀρέλανδρος, Ὄμριχος. E nelle antiche figurazioni li troviamo così scioperati e fannulloni come volessero illustrare il noto verso di Esiodo (Strab., I, 741):

καὶ γένος οὐτιδανῶν Σατύρων καὶ ἀμηχανοεργῶν.

Ma c'è molto da opporre. Innanzi tutto, l'etimologia proposta dal Loeschcke sembra assai stiracchiata. Poi, secondo concluse con molto fondamento il Wer-

[1] Come [illegible], τίτος è il fallo. Vedi Kaibel, Δάκτυλοι Ἰδαῖοι, in *Götting. Nachricht.*, 1901, p. 488 e seg.

[2] Il Loeschcke si riferisce anche all'autorità dell'Usener; ma cfr. Wilamowitz, in *Götting. Nachricht.*, 1895, p. 223, nota 13.

nicke, non sembra che il σάτυρος fosse altra cosa dal τίτυρος.[1] Infine, proprio il verso d'Esiodo dimostra, secondo me, l'impossibilità d'identificare i satiri coi nostri demonietti. Questi sono senza dubbio largitori di beni: nutrono pensieri affettuosi verso gli uomini, attendono alla vendemmia e alla fabbricazione del vino, regolano le piogge. Oh come chiamarli οὐτιδανοὶ καὶ ἀμηχανοεργοί?

Ma dovremo poi dirli senz'altro seguaci di Diòniso? Nel vaso Benndorf li troviamo intorno ad una figura sdraiata, che, d'accordo col Loeschcke (art. cit., 516-17) e col Körte,[2] riconosceremo senz'altro per Diòniso. Questo nume si ravvisa pure

Fig. Da Benndorf-Niemann, *Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa*, tav. VI.

in B. M., B. 41. In quasi tutte le altre figurazioni manca. Ma nello stato attuale degli studî, possiamo affermare, senza bisogno di lungo ragionamento, che pure se tale unione fosse costante, non avremmo il diritto d'inferirne una originaria relazione tra Diòniso e i nostri demonietti. E conviene indagare per altra via quale fu veramente la loro essenza intima e primordiale.

II.

In un πίναξ d'argilla, corinzio, pubblicato dal Pernice (fig. 9),[3] vediamo, dinanzi a una fornace sulla cui sommità è una civetta,[4] un idoletto panciuto, coi glutei e

[1] *Bockschor und Satyrdrama*, in *Hermes*, 1897, p. 29 e seg. — Τίτυροι era poi anche il nome d'una scimmietta. L'ἄρεσκος di Teofrasto (V) era πίθηκον θρέψαι δεινὸς καὶ τίτυρον κτήσασθαι καὶ Σικελικὰς περιστεράς, κ. τ. λ. Cfr. SOLINO, 27, 60: « sunt et quas vocant satyros, facie admodum grata, gesticulatis motibus inquietae ». Sicchè, quando mai, si potrebbe piuttosto pensare a chiamar τίτυροι questi demoni a tipo scimiesco (cfr. specialmente la seconda figura incominciando da sinistra). Ma anche tale idea sarà dimostrata poco attendibile dal sèguito delle nostre ricerche.

[2] *Archäologische Studien zur alten Komödie*, *Jb. d. I.* 1893, p. 92. Giustamente osserva il Körte che questa rappresentazione, simile a quelle dei vasi attici a figure nere, fa pensare al Dioniso dell'arca di Cipselo descritto da Pausania (V, 19, 6): Διόνυσος δὲ ἐν ἄντρῳ κατακείμενος γένεια ἔχων καὶ ἔκπωμα χρυσοῦν, ἐνδεδυκώς ἐστι ποδήρη χιτῶνα.

[3] *Ein korinthischer Pinax*, in *Festschrift für Otto Benndorf* (1898), p. 75 seg. Il Pernice identificò tanto questo demonietto quanto l'altro di cui si parla in seguito.

[4] Il Pernice non si spiega il perchè di questa civetta. Essa è uno dei tanti ἀποτρόπαια e compie ufficio analogo a quello del demonietto.

il fallo sviluppatissimi: un fratello dei nostri demonietti benevoli. Un uomo che si avvicina, forse con sinistre intenzioni, contempla fisso il mostricciattolo, e sembra come rimanere interdetto.

Fig. 6. Da *Fe[illegible] für Otto Benndorf*, pag. 7[illegible]

Che cosa rappresenti questa figurina, ce lo insegna un luogo di Frinico (Bekker, *Anecd.*, p. 30, 3): βασκάνιον. ὃ οἱ ἀμαθεῖς προβασκάνιον. ἔστι δέ τι ἀνθρωποειδὲς κατασκεύασμα βραχύ,[1] παρηλλαγμένον τὴν ἀνθρωπείαν φύσιν, ὃ πρὸ τῶν ἐργαστηρίων οἱ χειρώνακτες κρεμαννύουσι τοῦ μὴ βασκαίνεσθαι αὐτῶν τὴν ἐργασίαν.

Dunque, un demonietto con virtù di proteggere;[2] e di simili, come dice Frinico, se ne appendevano dinanzi ad ogni officina.

Ma anche i mulini erano sotto la protezione di appositi numi,[3] (ne conosciamo un paio per nome: Νόστος ed Εὔνοστος[4]), rappresentati anch'essi in forma d'idoletti: Εὔνοστος· ἀγαλμάτιον εὐτελὲς ἐν τοῖς μυλῶσιν, ὃ δοκεῖ ἐφορᾶν τὸ ἐπίμετρον τῶν ἀλεύρων, ὅπερ λέγεται νόστος (Esichio). E che, almeno quanto alla fallicità, somigliassero al nostro protettor di fornaci, si raccoglie dal fatto, riferito da Plutarco, che alle femmine tanagrine era severissimamente proibito l'accesso al tempio di Εὔνοστος.[5]

[1] Si potrebbe porre la virgola dopo κατασκεύασμα, e connettere il βραχύ, inteso avverbialmente, con il παρηλλαγμένον. Il senso non ne riuscirebbe del resto troppo alterato.

[2] Del nome rimane sicuramente visibile soltanto la sillaba ΛΑ, più la coda d'un'assicella. Il Pernice pensa a un Λαικάζων. Ma sembra designazione troppo generica: piuttosto si aspetterebbe un nome che accennasse al proprio ufficio di questo demonietto di spaventare e tener lontani i malevoli. Si può forse pensare, cercando tra significati affini, alla radice λαχ (Λάσκων o Λακάζων?), o a un Λαμάζων, un fratello di Λαμία.

[3] Esichio: Μυλάντειοι θεοί = ἐπιμύλιοι.

[4] Eustazio, 1885, 20: λέγει δὲ Νόστον ὁ ῥήτωρ... δαίμονα ἐπιμύλιον ἔφορον τῶν ἀλετῶν. Cfr. la nota seg.

[5] *Quest. greche*, XL. Dopo una storiella intorno all'eroe Εὔνοστος, evidentemente seriore, calcata sulla leggenda d'Ippolito e Fedra, aggiunge: τοῦ δὲ Εὐνόστου τὸ ἡρῷον καὶ τὸ ἄλσος οὕτως ἀνέμβατον ἐτηρεῖτο καὶ ἀπροσπέλαστον γυναιξὶν ὥστε πολλάκις, σεισμῶν ἢ αὐχμῶν ἢ διοσημιῶν ἄλλων γενομένων, ἀναζητεῖν καὶ πολυπραγμονεῖν τοὺς Ταναγραίους, μὴ λέληθε γυνὴ τῷ τόπῳ πλησιάσασα, κ. τ. λ. La ragione di questa clausura si deve ricercare, come bene intendono i lettori di Pausania, nella fallicità dell'idolo.

Idoletti simili, detti genericamente ἐπιστάται, si appendevano anche dinanzi ai camini;[1] e la identificazione che se ne soleva fare con gli Efesti,[2] prova che essi, quanto alla forma, non differivano dagli altri. Ed erano detti, come si ricava dal luogo di Frinico, βασκάνια, e anche, come pare dallo scolio ad Aristofane e dal luogo d'Eustazio, ἔφοροι: nome, superfluo dirlo, derivato dal loro ufficio.

Facile sarebbe, spigolando negli autori, arricchire la serie di questi ἔφοροι: basti ricordare l'Ὀπάων, protettore delle vigne, trovato in numerose repliche a Cipro, presso Amorgetti.[3]

Proprio il rovescio di questi spiritelli ἔφοροι, e più specialmente di quello del πίναξ di Corinto, sono i folletti maligni che il poeta d'un noto epigramma omerico evocava contro i fornaciai restii a concedergli la mercede:

> Ἢν δ' ἐπ' ἀναιδείην τρεφθέντες ψεύδε' ἄρησθε,
> συγκαλέω δὴ ἔπειτα καμίνων δηλητῆρας.
> Σύντριβ' ὁμῶς Σμάραγόν τε καὶ Ἄσβετον ἠδὲ Σαβάκτην.
> Ὠμόδαμόν θ' ὃς τῇδε τέχνῃ κακὰ πολλὰ πορίζοι.

Σύντριψ, dunque, lo stritolatore, Σμάραγος il demone del chiasso (σμαραγίζω), Ἄσβετος, quegli che con l'inestinguibile violenza del fuoco brucia i vasi anzichè cuocerli, Σαβάκτης (σαβάζω = διασαλεύω), quegli che spezza i vasi facendoli cozzare l'un contro l'altro,[4] Ὠμόδαμος che li manda a male prima che cuociano.

In quali sembianze si concepissero questi folletti maligni vediamo da un altro πίναξ di Corinto, pure pubblicato dal Pernice (op. cit., p. 77, fig. 7). Un uomo a cavallo muove verso destra; e dietro la sella, su la coda dell'animale, si erge uno dei nostri esserini fallici. Nè questa volta siamo imbarazzati a dargli il nome: esso è un ταράξιππος. Di questi ταράξιπποι, che facevano dunque imbizzarrire i cavalli,[5] ed erano spiriti di persone morte violentemente, divenuti maligni, Pausania ne ricorda parecchi:[6] e dallo stesso autore si raccoglie che erano compresi nella più ampia schiera dei βάσκανοι.[7]

[1] Scol. ARISTOF., *Cav.*, 436: οἱ δὲ ἀνδριάντα πήλινον πρὸς ταῖς ἐσχάραις.

[2] Scol. ARISTOF., *Cav.*, 436: οἱ δὲ πήλινον Ἥφαιστον πρὸς ταῖς ἑστίαις ἱδρυμένον ὡς ἔφορον τοῦ πυρός. E quanto alle sembianze degli Efesti, vedi appresso, p. 151 e seg.

[3] *J. H. S.*, 1888 p. 91 e seg. — Cfr. USENER, *Götternamen*, 145: Ὀπάων va con ὀπώρα ed ὄπος, e allude alla maturanza dei frutti.

[4] Vien fatto di pensare alla immagine aristofanesca (*Pace*, 613): καὶ πίθος πληγεὶς ὑπ' ὀργῆς ἀντελάκτισεν πίθῳ.

[5] I Lituani conoscevano un incubo simile, detto Leelon, USENER, op. cit., p. 107.

[6] VI, 20, 10. Ἔστι δὲ καὶ ἐν Ἰσθμῷ Ταράξιππος, Γλαῦκος δὲ ὁ Σισύφου. Γενέσθαι δέ οἱ αὐτοῦ τὴν τελευτὴν λέγουσιν ὑπὸ τῶν ἵππων ὅτε Ἄκαστος τὰ ἆθλα ἐποίει τῷ πατρί. Altri ce n'erano in Olimpia e a Nemea (VI, 20 e seg.). Cfr. Pernice, p. 78 seg.

[7] VI, 20, 17. Ἤκουσα δὲ καὶ ἐς τὸν Παρτάονος Ἀλκάθουν ἀγόντων τὴν αἰτίαν, ὡς ἐνταῦθα μέρη λάχοι γῆς ὁ Ἀλκάθους ἀποθανὼν ὑπὸ Οἰνομάου τῶν Ἱπποδαμείας γάμων ἕνεκα. ἅτε δὲ ἀτυχήσαντα ἐν ἱπποδρόμῳ, βάσκανόν τε εἶναι καὶ οὐκ εὐμενῆ δαίμονα. Cfr. ARISTOF., *Cav.*, 103: ἐπίπαστα λείξας δημιόπρατ' ὁ βάσκανος ῥέγκει μεθύων κ. τ. λ.

Uno di questi ταράξιπποι è appunto il mostricino del nostro πίναξ: e questo sarà un *ex voto*, appeso nel bosco sacro da qualche cavaliere miracolosamente scampato. Che poi spiritelli maligni e benigni fossero rappresentati con forme identiche, non deve meravigliare, specie se si pensi come fosse ovvia superstizione il credere che ad allontanare un demone avverso bastasse opporgli un simulacro riproducente le sue sembianze.[1]

III.

Coi βάσκανοι e gli ἔφοροι si rimane tra il malocchio e gli amuleti, nella umilissima e forse primordiale sfera di credenze religiose. Ma non sembra che gli antichi concepissero sotto forme differenti alcuni dèmoni un po' più elevati, più indipendenti, massime da contingenze locali, di concezione più assoluta, non propriamente ἐπιστάται, ma protettori così in genere, di fenomeni fisiologici e patologici, di attività umane buone e tristi: quelli che l'Usener, in un suo lavoro oramai celebre, chiamò Numi speciali (Sondergötter). Tali sono, per esempio, Ἠπίαλος e Πυρετός, i dèmoni dei brividi e dell'ardore febbrile, ricordati da Aristofane nella parabasi delle *Vespe* (1037 e seg.).[2] Tali i vari folletti erotici menzionati in un luogo del *Faone* di Platone comico, che non sarà superfluo esaminare. Afrodite ha rinchiuso in un tempio Faone, l'irresistibile battelliere. E le femmine che vogliono recarsi a lui rampogna e ammonisce (fram. 174, 5):

Εἰ γὰρ Φάωνα δεῖ σφ' ἰδεῖν, προτέλεια δεῖ
ὑμᾶς ποιῆσαι πολλὰ πρότερον τοιαδί.
12 Βολβῶν μὲν Ὀρθάνῃ τρί' ἡμιεκτέα.
Κονισάλῳ δὲ καὶ παραστάταιν δυοῖν
μύρτων πινακίσκος χειρὶ παρατετιλμένων.
λύχνων γὰρ ὀσμὰς οὐ φιλοῦσι δαίμονες.
Πόρνης τετάρτης κυνί τε καὶ κυνηγέταιν
Λορδῶνι δραχμή, Κυβδάσῳ τριώβολον,
ἥρῳ Κέλητι δέρμα καὶ θυλήματα.

Κονίσαλος è detto dallo scoliaste alla *Lysistrata* d'Aristofane, δαίμων πριαπώδης: e che fosse tale si raccoglie senz'altro dal contesto.[3] Ὀρθάνης, dice Esichio, τῶν ὑπὸ

[1] Cfr. JAHN, *Ueber den Aberglauben des bösen Blicks bei den Alten*, in *Sächs. Berichte*, 1855 p. 61 e seg.

[2] Vedine la discussione e la esegesi nel mio lavoro *Origine ed elementi della commedia d'Aristofane*, in *Studi ital. di filol. class.*, XIII, p. 211 e seg. Pensando poi che in questo brano Aristofane ha figurato se stesso come novello Eracle (1030), si può anche congetturare che la sua lotta con gli Ἠπίαλοι e i Πυρετοί sia una reminiscenza della lotta di Eracle con l'incubo. Cfr. ROSCHER, *Ephialtes*, in *Sächs. Abhandl.*, XX, 2 (1900), e HÖFLER, *Krankheits Dämonen*, *Arch. f. Religionswiss.*, 1899, p. 86 e seg.

[3] Il πρόβουλος dice all'ambasciatore spartano che si avanza in evidente stato di concupiscenza erotica: Σὺ δ' εἶ πότερον ἄνθρωπος ἢ Κονίσαλος. Lo scoliaste dice che il nome deriva ἐκ τοῦ μὴ ὀκνεῖν καὶ ἐπὶ κόνεως

Πρίαπον ἐστι θεὸν, καὶ αὐτὸς ἐντεταμένον ἔχων τὸ αἰδοῖον;[1] del resto il nome del dèmone e quei tre mezzetti di porri che egli gradisce, non possono lasciar dubbio di sorta. E i tre suoi compagni, pei quali mancano esplicite testimonianze, sia pel loro nome, sia pel genere delle offerte che Afrodite giudica ad essi convengano, si rivelano sicuramente fallici. In Κελης si sente assai bene il κελητίζω, in senso maligno: e questo basta, senza toccare delle offerte di δερμα e di θυλήματα, di cui parlerò altrove. Λορδων va connesso con λορδοω, nel significato che questo verbo assume nei versi delle *Ecclesiazuse* (10) λορδουμένων τε σωμάτων ἐπιστάτην — ὀφθαλμὸν οὐδεὶς τὸν σὸν ἐξείργει δόμων. E la scelta della δραχμή per offerta, si deve alla somiglianza di questo vocabolo con δραγμή = δράγμα, brancicamento.[2] Κυβδασος è certamente foggiato su κυβδα, in senso erotico;[3] e il τριώβολον a lui diletto val quanto il τριεμβολον di Peitetero (*Ucc.*, 1256).

Fig. 7. Da F[illegible] *Otto Benndorf*, pag. [illegible]

Nel mio lavoro sopra citato già discussi (p. 210) le ragioni per cui gli Σκιταλοι, i Φενακες, i Βερεσχεθοι, i Κοβαλοι, e Μοθων, che il salsicciaio dei *Cavalieri* invoca accingendosi a lottare contro il Paflagone (v. 634), si devono ritenere dèmoni della superstizione popolare e non creazioni aristofanesche, come asserisce qualche scoliaste. Ora anche per essi possiamo in quasi ogni caso stabilire il carattere fallico.

I Κοβαλοι erano (scol. *Pluto*, 279) δαίμονές τινες σκληροὶ περὶ τὸν Διόνυσον.[4] Μοθων non sembra si possa disgiungere dall'ant. ir. *moth*, membro virile.[5] Il significato di Σκιταλος risulta evidente da σκιταλίζω, ardere di desiderio erotico (Longo, 3, 13).[6]

μιγνυσθαι. L'etimologia è senza dubbio fantastica. E neppure accetterei, ad onta della sua mirabile acutezza, l'altra proposta dal KAIBEL (lav. cit., p. 480 e seg.). Del resto mi sembra ovvio il trapasso da [illegible] ad una immagine erotica. Cfr. SYNESIO, *Epist.*, 32 (parla d'un servo pessimo e calunniatore) Κορυττοῖ δὲ καὶ τοῖς ἄλλοις Ἀττικοῖς Κονισάλοις [illegible], καὶ εἰ δή τινές εἰσι τουτου τοῦ κομματος ἕτεροι δαίμονες, ἅπασιν αὐτοῦ μέλει καὶ τουτων αὐτῷ.

[1] Cfr. BEKKER, *Anecd.*, 474, 24. Ἀφροδιτος ὁ Ἑρμαφροδιτος, παραπλήσιοι δὲ τουτῳ ἄλλοι δαίμονες, Ὀρθανης, Πριαπος.

[2] Del resto δραγμα si diceva anche per δραχμη e non so se Platone non abbia addirittura scritto δραγμα.

[3] *Pace*, 897 πλαγίαν καταβαλεῖν, εἰς γόνατα κύβδ' ἱστάναι. Cfr. *Tesmoforiaz.*, 489.

[4] Cfr. in ESICHIO, κοβαλος = σπερμολογος, e il significato tribuito a questo vocabolo da DEMOSTENE, 18, 127. Cfr. DION. D'ALICARN., *Epist.*, 17, 6. ATENEO, VIII, 344 e LOBECK, *Aglaophamus*, 1296, 1308, 1312, 1320.

[5] Cfr. STOWASSER, *Dunkle Wörter*, I, 5, IX; PRELLWITZ[2], p. 297. Inaccettabili sono le osservazioni degli scoliasti a (*Cavalieri*, loc. cit.) e al *Pluto* (279).

[6] Lo scoliaste ha una delle solite insipide annotazioni: Σκιταλοι μεν ουν οι εὐτελεῖς καὶ πονηροι [illegible] Σκιτων [illegible] τις καὶ εὐτελὴς ἐπὶ πονηρια [illegible]μενος.

A qualità psicologica sembra invece alludere il vocabolo Φένακες, che va con φενακίζω, inganno:[1] inesplicabile rimane il Βερεσχέθοι, che non sembra ellenico.

Come cresceva l'importanza del loro ufficio, così cresceva, naturalmente, la dignità di questi dèmoni. Non sembra però divenissero più decenti le loro sembianze. Così in Ἠλάων, il genio datore di giocondità (ἠλάομαι), era tanto spiccato il carattere fallico, che Aristofane usava senz'altro il nome di lui come sinonimo di φαλλός. Questo riferisce Esichio, aggiungendo una notizia d'altra fonte, che non dice in fondo se non la medesima cosa: Ἠλάων ἥρως Ποσειδῶνος υἱός. ἀφ' οὗ Ἀριστοφάνης ἐν Τριφάλητι ἠλάωνας ἔφη τοὺς φάλητας, ὡς ὑπερβάλλοντας τῷ μεγέθει, ὡς εἰ ἔλεγε Τιτυοὺς ἤ τινας τοιούτους. ἄλλοι δὲ θεὸν πριαπώδη φασιν.

E tralasciandone altri che pur si potrebbero ricordare, veniamo ad uno che dovè essere tra i sommi rappresentanti del genere, al Σωσίπολις degli Elei, ricordato da Pausania. Esso aveva sede e riceveva specialissimi onori nel luogo intimo, il più sacro, del tempio, nella cui parte anteriore sorgeva l'altare d'Ilithia. Παρθένοι δὲ ἐν τῷ τῆς Εἰλειθυίας ὑπομένουσαι, καὶ γυναῖκες ὕμνον ᾄδουσι. καθαγίζουσι δὲ καὶ θυμιάματα παντοῖα αὐτῷ, καὶ ἐπισπένδειν οὐ νομίζουσιν οἶνον. Καὶ ὅρκος παρὰ τῷ Σωσιπόλιδι ἐπὶ μεγίστοις καθέστηκε (VI, 20, 2).

Pure, a dispetto di così alta venerazione, Σωσίπολις non era che un idoletto fallico. Della sua piccolezza ci rende certi il luogo di Pausania in cui vien chiamato παῖς;[2] e al suo carattere poco decente accenna l'estrema riservatezza con cui si praticava il suo culto (VI, 20, 2): ἐν δὲ τῷ ἐντὸς ὁ Σωσίπολις ἔχει τιμὰς καὶ εἰς αὐτὸ ἔσοδος οὐκ ἔστι πλὴν τῇ θεραπευούσῃ τὸν θεὸν ἐπὶ τὴν κεφαλὴν καὶ τὸ πρόσωπον ἐφειλκυσμένῃ ὕφος λευκόν.[3] Le fanciulle e le altre donne dovevano rimanere, come abbiam visto, nella parte anteriore del santuario.

Si ammetterà oramai facilmente che in simili forme s'immaginassero incarnati tutti i numi speciali; onde alla loro schiera s'agglomerano naturalmente, e per le loro sembianze, e per l'ufficio che compiono, e pel loro nome, che quello designa, Ἔνους, Ὄμφικος, Ὀρθάνδρος. Essi sono senza dubbio numi speciali. Ma presentano poi altre caratteristiche per le quali sembrano anche appartenere, al pari dei folletti loro gemelli che ritornano sui vasi figurati, ad una schiera più definita e ristretta.

IV.

In un noto luogo delle Storie, Erodoto, fra i varî sacrilegî commessi da Cambise in Memfi, narra il seguente (III, 37). Ἐν δὲ δὴ καὶ ἐς τοῦ Ἡφαίστου τὸ ἱρὸν ἦλθε

[1] Sarebbe forse troppo specioso supporre [illegible] allusione a φέναξ in senso metaforico malizioso. Cfr. BELLI, [illegible] VI, p. 170, verso 10.

[2] VI, 25, 4. κατὰ δὲ ὄψιν ἐνείρατος γραφῇ μεμιμημένος ἐστιν ὁ θεός, παῖς μὲν ἡλικίαν, κ. τ. λ.

[3] Cfr. KAIBEL, lav. cit., p. 510 e seg.

καὶ πολλὰ τῷ ἀγάλματι κατεγέλασε. ἔστι γὰρ τοῦ Ἡφαίστου τὤγαλμα τοῖσι Φοινικηίοισι Παταικοισι ἐμφερέστατον, τοὺς οἱ Φοίνικες ἐν τῇσι πρῴρῃσι τῶν τριηρέων περιάγουσι. ὃς δὲ τούτους μὴ ὄπωπε, ἐγὼ δέ οἱ σημανέω· πυγμαίου ἀνδρὸς μίμησίς ἐστι. ἐσῆλθε δὲ καὶ ἐς τῶν Καβείρων τὸ ἱρόν, ἐς τὸ οὐ θεμιτόν ἐστι εσιεναι ἄλλον γε ἢ τὸν ἱρέα. ταῦτα δὲ τἀγάλματα καὶ ἐνέπρησε πολλὰ κατασκώψας. ἔστι δὲ καὶ ταῦτα ὁμοῖα τοῖσι τοῦ Ἡφαίστου.

I Cabiri e gli Efesti erano dunque formalmente identici ai Πάταικοι, e questi ai Pigmei. Quale fosse il tipo pigmaico, secondo il concetto degli antichi, vediamo in numerose figurazioni (fig. 8),[1] e udiamo espressamente da un brano di Ctesia (*Ind.*, II, 250, cfr. 294): ὅτι ἐν μέσῃ τῇ Ἰνδικῇ ἄνθρωποι εἰσι μέλανες, καλοῦνται Πυγμαῖοι, ὁμόγλωσσοι τοῖς ἄλλοις Ἰνδοῖς· μικροὶ δέ εἰσι λίαν, οἱ μακρότατοι αὐτῶν πήχεων δύο, οἱ δὲ πλεῖστοι ἑνὸς ἡμίσεως πήχεως. κόμην δὲ ἔχουσι μακροτάτην.[2] Αἰδοῖον δὲ μέγα ἔχουσιν ὥστε ψαύειν τῶν σφυρῶν αὐτῶν, καὶ παχύ. Αὐτοὶ δὲ σιμοὶ καὶ αἰσχροί.

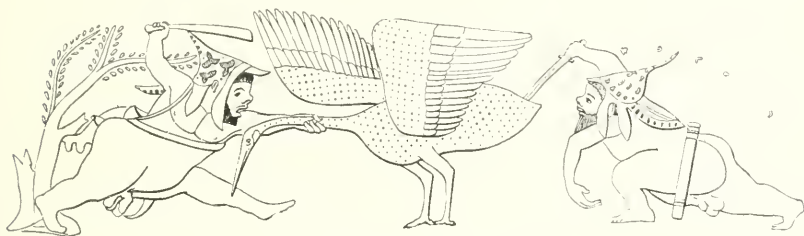



Fig. 8. Da Stephani, *Compte rendu*, 1865, pag. 186.

Il ritratto preciso, dunque, dei nostri folletti: e con questi confonderemmo senz'altro alcuni dei pigmei, se non li vedessimo quasi sempre occupati in imprese loro peculiari, specialmente nella famosa lotta con le gru.[3]

Queste figurazioni dei Cabiri, dei μεγάλοι θεοί, in forma di mostricini fallici, oramai, specie dopo lo studio del Kaibel, non meraviglieranno più alcuno. E del resto, l'attendibilità del luogo d'Erodoto non può sembrar discutibile a chi, scevra la mente dagli intrichi della erudizione seriore, consideri solo le più antiche testimonianze intorno a questi esseri misteriosi. Infatti, qual che sia l'importanza a cui pervennero i Cabiri, specialmente in certi santuarî, il loro passato fu senza dubbio

[1] STEPHANI, *Compte rendu*, 1865, pag. 186. Per altre figurazioni, cfr. O. JAHN, *Pygmaien*, in *Arch. Beitr.*, p. 418 e seg.

[2] Anche questo particolare torna abbastanza frequente nelle figurazioni vascolari.

[3] Cfr., per esempio, *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, tav. LV; INGHIRAMI, *Vasi fittili*, I, 100, 357, 358.

assai modesto. Un' aureola scherzosa li circonfondeva in un dramma d'Eschilo, dove minacciavano ai Lemnî di concedere una vendemmia così abbondante che tutti i recipienti si sarebbero dovuti vuotare per ricevere il vino nuovo, e la casa sarebbe rimasta senza una stilla d'aceto,[1] anzi senza neppure un vaso, chè tutti si sarebbero dovuti trasportare nei campi pei varî bisogni del ricolto.[2]

E pare che appunto il loro carattere, di scherzevoli dèmoni del vino, inducesse nel dramma, tragico, si badi, e non satirico, anche più sbrigliata comicità: πρῶτος (Αἰσχύλος) καὶ οὐχ ὡς ἔνιοί φασιν Εὐριπίδης παρήγαγε τὴν τῶν μεθυόντων ὄψιν εἰς τραγῳδίαν. ἐν γὰρ τοῖς Καβείροις εἰσάγει τοὺς περὶ Ἰάσονα μεθύοντας (Aten., p. 428, *f*).

Analoga osservazione dobbiamo fare per Ἥφαιστος. Esso non è che il rappresentante supremo d'una schiera di ἔφοροι del focolare,[3] che con la sua ascesa all'Olimpo non eliminò, come intervenne ad altri dèmoni,[4] gli umili fratelli rimasti in terra all'antico ufficio modesto. Con sembianze simili a quelle dei Cabiri furono anche effigiati altri esseri poco meno misteriosi, i Cureti e i Coribanti.[5]

Pausania, infatti, nella descrizione della Focide, narra (X, 38, 7): Ἄγουσι δὲ καὶ τελετὴν οἱ Ἀμφισσεῖς Ἀνάκτων καλουμένην παίδων. οἵτινες δὲ θεῶν εἰσιν οἱ Ἄνακτες παῖδες, οὐ κατὰ ταὐτά ἐστιν εἰρημένον, ἀλλὰ οἱ μὲν Διοσκούρους, οἱ δὲ Κούρητας, οἱ δὲ πλέον ἐπίστασθαι νομίζοντες Καβείρους λέγουσιν.

Si legge facilmente tra le righe di Pausania. Si trattava di feste celebrate in onore di idoletti chiamati παῖδες per la loro picciolezza: nè dovremo crederli troppo dissimili dalle due statuette che si trovavano a Pefno, dinanzi a Talame, e che Pausania dice (III, 23, 4) ἀγάλματα Διοσκούρων χαλκᾶ, μέγεθος ποδιαῖα. E il dubbio intorno alla loro essenza nasceva appunto dal fatto che notoriamente simili idoletti potevano rappresentare tanto i Cabiri, quanto i Cureti o i Dioscuri.

Sul fallicismo di questi ultimi depongono troppe circostanze:[6] a quello dei Cureti accenna una delle solite reticenze di Pausania. In Arcadia, nel tempio di Δέσποινα, sotto le statue di questa dea e di Δημήτηρ, erano scolpiti i Cureti: τὰ δὲ ἐς Κούρητας (οὗτοι γὰρ ὑπὸ τῶν ἀγαλμάτων πεποίηνται) καὶ τὰ ἐς Κορύβαντας ἀπειργασμένους ἐπὶ τοῦ βάθρου (γένος δὲ οἶδα ἄλλοῖον καὶ οὐ Κούρητος), τὰ ἐς τούτους παρίημι ἐπιστάμενος (VIII, 37, 6).

[1] PLUT., *Quest. conv.*, II, 1, 7. Καὶ εἴ τις ἀντιστρέψας αἰτιῷτο τοὺς Αἰσχύλου Καβείρους – ὄξους σπανίζειν δῶμα – ποιήσαντας, ὥσπερ αὐτοὶ παίζοντες ἠπείλησαν. Chi intende che minaccino di bere persin l'aceto, dimentica che Plutarco parla qui di uno σκῶμμα καὶ μέμψις ἐμφαίνουσα χάριν.

[2] Framm. 96. μήτε κρωσσοὺς – μήτ' ὑδρηλοὺς – λιπεῖν ἀφνεοῖσι δόμοισιν. Non pare dubbio che queste parole continuassero la scherzosa minaccia.

[3] Cfr. WILAMOWITZ, *Hephaistos*, in *Götting. Nachricht.*, 1895, p. 216 e segg.; 238 e seg.

[4] Cfr. USENER, *Götternamen*, p. 219 e seg.

[5] Stabilii i seguenti ravvicinamenti, da cui mossero in origine le mie ricerche, prima ancora che vedesse la luce l'articolo del Kaibel. Osservo ciò solo perchè mi sembra che le indipendenti coincidenze non siano mai scevre di valore per l'attendibilità delle conclusioni.

[6] Cfr. KAIBEL, lav. cit., p. 512 e seg.

Sono così entrati indirettamente nella schiera anche i Coribanti. E in un luogo parallelo a quello già citato, Pausania non sa decidere se certe statuette rappresentino Dioscuri o Coribanti.[1] Del resto, Κορύβας figura, insieme con Κούρης, in un inverecondo mistero descritto da Psello (vedi in seguito): e il suo carattere apotropaico, e quindi fallico, sembra emergere anche dall'invocazione d'un inno orfico.[2]

Concludendo, Cabiri, Coribanti, Cureti, Efesti, Dioscuri, e, oramai, per forza di analogia, potremo dire Dattili, Telchini, Molonidi, furono rappresentati anch'essi con figurine formalmente analoghe a quelle onde si effigiavano sì i numi speciali, sì gli ἔφοροι.

Le ragioni di simili identità si rinvengono forse cercando di risalire alla primissima origine di questi esseri, i cui nomi han varcato i secoli avvolti in tanta caligine, che il Goethe presenta i Cabiri dicendo che essi stessi ignorano chi si siano (*Faust*, II, 2, 1510):

Sind Götter, wundersam eigen,
Die sich immerfort selbst erzeugen
Und niemals wissen, was sie sind.

V.

In una notissima digressione, Strabone, riferite varie versioni intorno alla primitiva sede del popolo cureta, aggiunge che alcuni, e specialmente οἱ παραδόντες τὰ Κρητικὰ καὶ τὰ Φρύγια,[3] non credono che i Cureti siano realmente esistiti, ma li pongono allo stesso livello dei Satiri, Sileni, Bacchi e Titiri.[4] Credono cioè che fossero πρόπολοι, διάκονοι di Numi maggiori, al pari dei Coribanti, i Cabiri, i Dattili Idei, i Telchini; i quali tutti, aggiunge Strabone, celebravano speciali culti orgiastici: *ἅπαντας ἐνθουσιαστικούς τινας καὶ βακχικούς καὶ ἐνοπλίῳ κινήσει μετὰ θορύβου καὶ ψόφου καὶ κυμβάλων καὶ τυμπάνων καὶ ὅπλων, ἔτι δ' αὐλοῦ καὶ βοῆς ἐκπλήττοντας κατὰ τὰς ἱερουργίας ἐν σχήματι διακόνων.*[5]

[1] III, 24, 5: Ἄκρα δέ ἐστιν ἐν ταῖς Βρασιαῖς μικρά, προέχουσα ἠρέμα ἐς τὴν θάλασσαν, καὶ ἐπ' αὐτῇ χαλκοῖ ποδιαίων ἑστήκασιν οὐ μείζονες, πίλους ἐπὶ ταῖς κεφαλαῖς ἔχοντες. Οὐκ οἶδα εἰ Διοσκούρους σφᾶς ἢ Κορύβαντας νομίζουσιν. Sul significato del πῖλος, vedi PROTT, *Athen. Mittheil.*, 1904, 16 e seg. Cfr. anche FURTWÄNGLER, *Archiv. f. Relig. Wissensch.*, 1907, 321 e seg., e DIETERICH, *Pulcinella*, 161.

[2] XXXIX. — Senza più indugiare, rimando al KAIBEL, loc. cit., 515. I Dattili sono da Pausania stesso identificati coi Cureti.

[3] L'uso che farò delle notizie desunte dai Κρητικοὶ λόγοι dimostrerà senz'altro in quali limiti io le creda attendibili. Altrove m'occuperò di proposito della questione.

[4] X, 466: Τὰ δ' ἀπωτέρω τῆς ὑποθέσεως ταύτης... ἐκείνων μὲν διαφέρει, ἔοικε δὲ μᾶλλον τῷ περὶ Σατύρων καὶ Σιληνῶν καὶ Βακχῶν καὶ Τιτύρων λόγῳ.

[5] Strabone ricorda poi anche una divergenza fra codesti storiografi (X, 466): τοσαύτη δ' ἐστὶν ἐν τοῖς λόγοις τούτοις ποικιλία, τῶν μὲν τοὺς αὐτοὺς τοῖς Κουρῆσι τοὺς Κορύβαντας καὶ Καβείρους καὶ Ἰδαίους Δακτύλους καὶ

Citati varî luoghi in cui si celebravano simili culti, descritto uno di questi, ricordati altri riti ed altri πρόπολοι dello stesso genere, Strabone rammenta anche un' altra opinione diffusa fra gli antichi, secondo la quale essi non sarebbero stati πρόπολοι di numi, ma numi addirittura.[1] E adduce a conferma dieci fonti: Esiodo, l'autore della Foronide, i Κρητικοὶ λόγοι, ed altre sette anonime: tutte, probabilmente, derivate da Demetrio di Scepside, ὁ τοὺς μύθους συναγαγὼν τούτους (ib., 472). È ben inutile riferire le tante genealogie ivi cozzanti: basti che in tutte vien riconosciuta a questi esseri una esistenza indipendente.[2] Del resto, in Eschilo abbiamo visto i Cabiri in funzione che sembrerebbe un po' superiore a quella di semplici πρόπολοι.

Ma la contraddizione o, per lo meno, contrapposizione, rilevata da Strabone, in realtà non esiste: e le due versioni si possono accordare in modo semplice ed ovvio. In parecchi santuarî, i Cureti, i Cabiri, i Coribanti, erano certamente πρόπολοι di Numi maggiori.[3] Ma ciò non implica punto un loro originario rapporto con questi in condizione subordinata. Essi ebbero un tempo essenza di δαίμονες; e solo in seguito a qualche crisi religiosa (cfr. pag. 157) discesero a più umile ufficio. Ma non andò mai perduto interamente il ricordo dell'antica loro condizione; onde poterono esser detti a un tempo e πρόπολοι e θεοί.

Ora è notevole una caratteristica che dalle fonti antiche viene attribuita a tutti più o meno questi esseri: l'invenzione o la protezione di arti utili agli uomini. Diodoro, in quella specie di teogonia che egli afferma aver derivata dai più accreditati autori di antichità cretesi,[4] dice che i Dattili insegnarono l'uso del fuoco e la tempera del bronzo e del ferro; i Cureti a ragunar greggi, addomesticar fiere, foggiare spade e caschi, danzare in armi; e fra i Titani, figli dei Cureti,[5] Iperione l'osservazione astronomica, Prometeo l'uso del fuoco, Mnemosine il raziocinio e l'imporre i nomi alle cose, Temide le μαντεῖαι, le θυσίαι, i θεσμοὶ περὶ τῶν θεῶν, καὶ

Τελχῖνας ἀποφαινόντων, τῶν δὲ συγγενεῖς ἀλλήλων καὶ μικράς τινας αὐτῶν πρὸς ἀλλήλους διαφορὰς διαστελλομένων. La somiglianza è per noi più che sufficiente. La smania di precisione si doveva allo spirito teologico onde erano informate le fonti di Strabone, il quale appunto osserva (ib.): ἔστι μὲν οὖν θεολογικὸς πᾶς ὁ τοιοῦτος τρόπος τῆς ἐπισκέψεως, κ. τ. λ.

[1] X, 471: ἔτι δ'ἄν τις καὶ ταῦτα (εὕροι) περὶ τῶν δαιμόνων τούτων καὶ τῆς τῶν ὀνομάτων ποικιλίας καὶ ὅτι οὐ πρόπολοι θεῶν μόνον, ἀλλὰ καὶ αὐτοὶ θεοὶ προσηγορεύθησαν.

[2] Strabone insiste principalmente sui Cureti che hanno dato motivo al suo *excursus*. Ma dal contesto s'intende che egli oramai si riferisce a tutti i demoni. Ciò ad ogni modo non implica conseguenze pel nostro ragionamento.

[3] Forse Strabone parla di sacerdoti in ufficio di πρόπολοι: anzi questa ipotesi sembrerà la più probabile, se si ricordi l'altro passo (X, 468): ἐν δὲ τῇ Κρήτῃ καὶ ταῦτα καὶ τὰ τοῦ Διὸς ἱερὰ ἰδίως ἐπετελεῖτο μετ' ὀργιασμοῦ καὶ τοιούτων προπόλων οἷοι περὶ τὸν Διόνυσόν εἰσιν οἱ Σάτυροι· τούτους δ'ὠνόμαζον Κουρῆτας, νέους τινὰς ἐνόπλιον κίνησιν μετ' ὀρχήσεως ἀποδιδόντας. Ma in ogni modo questi sacerdoti assumevano le sembianze tribuite dalla tradizione ai πρόπολοι mitici; cfr. p. 158.

[4] V, 64: περὶ ὧν ἡμεῖς ἐν κεφαλαίοις τὰ παραδεδομένα διέξιμεν ἀκολούθως τοῖς ἐνδοξοτάτοις τῶν τὰς Κρητικὰς πράξεις συνταξαμένων.

[5] Vedi p. 156. Naturalmente, in questi assetti teogonici le relazioni di parentela si stabiliscono in base ad affinità concettuali e formali.

τὰ περὶ τὴν εὐνομίαν καὶ τὴν εἰρήνην. Veramente, il concetto euemeristico a cui è informato tutto il brano diodoreo (vedi appresso, p. 156) può far sospettare un momento della sua attendibilità. Ma anche autori antecedenti ad Euemero conoscevano questa versione. Già Sofocle diceva che i Dattili idei trovarono primi il ferro.[1] Eforo li lodava anche per l'abilità musicale, e narrava come essi dall'Ida passarono in Europa e vi fondarono misteri e cerimonie: Orfeo fu loro discepolo.[2] — I Cabiri appaiono in Eschilo come protettori del vino. — Μύλας, εἷς τῶν Τελχίνων (Esichio), proteggeva i mulini (cfr. p. 146); nè c'è motivo per credere influenzata da idee euemeristiche la notizia che Diodoro riferisce, in altro contesto, intorno ai Telchini (V, 55): γενέσθαι δ' αὐτοὺς καὶ τεχνῶν τινων εὑρετὰς καὶ ἄλλα τῶν εἰς τὸν βίον χρησίμων τοῖς ἀνθρώποις εἰσηγήσασθαι. ...λέγονται δ' οὗτοι καὶ γόητες εἶναι καὶ παράγειν ὅτε βούλοιντο νέφη τε καὶ ὄμβρους καὶ χαλάζας, ὁμοίως δὲ καὶ χιόνα ἐφέλκεσθαι. Erano, insomma, anche ὄμβριοι.

Se non m'inganno, in tutti questi casi s'infiltra evidentemente il concetto, un po' elevato e nobilitato, del nume speciale. E seduce l'ipotesi che questi gruppi non siano altro se non collegi di numi simili, raccolti per qualche ragione sotto un nome generico.[3] E ciò essendo, rimane facilmente spiegata la loro bizzarra figurazione, che sembra senz'altro accomunarli con gli ἔφοροι e coi βάσκανοι.

Rimane infine da esaminare una terza versione, che ritorna per quasi tutti questi esseri e che li fa antichi abitatori di varie regioni della Grecia: i Cureti dell'Etolia o dell'Acarnania,[4] i Dattili dell'Ida,[5] i Cabiri di Tebe,[6] i Telchini di Rodi.[7] Veramente, tale versione può sembrare una superfetazione euemeristica,[8] specie se si osservi che, eccezion fatta per le notizie omeriche sui Cureti, i fonti che la riferiscono sono abbastanza tardi. Può essere per altro che anch'essa contenga un germe di verità; e di ciò toccheremo in seguito.

[1] STRABONE, X, 473. Σοφοκλῆς δὲ οἴεται πέντε τοὺς πρώτους (Δακτύλους Ἰδαίους) ἄρσενας γενέσθαι, οἳ σίδηρόν τε ἐξεῦρον καὶ εἰργάσαντο πρῶτοι καὶ ἄλλα πολλὰ τῶν πρὸς τὸν βίον χρησίμων.

[2] DIOD., V, 64.

[3] Maggior luce gitterebbero sulla quistione i nomi individuali di questi esseri: ma, naturalmente, il nome generico dei gruppi contribuì a far dimenticare i nomi specifici. Quasi tutti quelli che ci rimangono, sono di conio tardo e sospetti; v. LOBECK, *Aglaophamus*, 1221.

[4] STRAB., X, 462-63. Come uomini sono considerati anche in un brano d'ISTRO, che conserva forse qualche parte di vero (*Fragm. historic.* 47): Ἴστρος ἐν τῇ συναγωγῇ τῶν Κρητικῶν θυσιῶν φησι τοὺς Κούρητας τὸ παλαιὸν τῷ Κρόνῳ θύειν παῖδας.

[5] STRAB., X, 473. Δακτύλους δ' Ἰδαίους φασί τινες κεκλῆσθαι τοὺς πρώτους οἰκήτορας τῆς κάτω τῆς Ἴδης ὑπωρείας.

[6] PAUS., IX, 25, 6. Πόλις γάρ ποτε ἐν τούτῳ φασὶν εἶναι τῷ χωρίῳ, καὶ ἄνδρας ὀνομαζομένους Καβείρους, κ. τ. λ.

[7] DIOD., V, 55: τὴν δὲ νῆσον τὴν ὀνομαζομένην Ῥόδον πρῶτοι κατῴκησαν οἱ προσαγορευόμενοι Τελχῖνες. Cfr. STOBEO, XXXVIII, 225 (*Aglaoph.*, 1188): Τελχῖνες ἄνθρωποι ὀνομαζόμενοι, τὸ ἀνέκαθεν Κρῆτες, οἰκήσαντες δὲ καὶ ἐν Κύπρῳ μετανάστάντες δ' εἰς Ῥόδον, κ. τ. λ.

[8] Tale sembra addirittura in tutto il luogo di Diodoro.

VI.

I Κρητικοὶ λόγοι, a cui attinge Diodoro, sono lavoro d'un euemerista che minuziosamente determina i singoli meriti per cui ciascun eroe della sua teogonia ascese da uomo a nume. Altre tendenze non trapelano dal suo lavoro, del resto molto accurato e in qualche modo attraente. Ed è verisimile che, pur cercando di spiegare i singoli fatti secondo i suoi principî, non li alterasse poi, nè li inventasse, che sarebbe stato inutile, ma li esponesse secondo la tradizione vulgata.[1] E questa vulgata avrà certo disciplinate le credenze comuni in forma che tutti i credenti facilmente accogliessero; come appunto ai suoi tempi aveva fatto Esiodo.

Or la teologia diodorea, dai Titani in giù, coincide quasi perfettamente con quella d'Esiodo, che era appunto la vulgata per tutta la Grecia. Ma mentre Esiodo fa discendere direttamente i Titani dall'accoppiamento di Οὐρανός con Γαῖα, sua madre e sua sposa (*Teog.*, 33), la quale nasce subito dopo il Caos (116):

> Ἤτοι μὲν πρώτιστα Χάος γένετ', αὐτὰρ ἔπειτα
> Γαῖ' εὐρύστερνος —,

il fonte di Diodoro, pur riferendo la versione d'Esiodo,[2] dice poi che i Titani nacquero da uno dei Cureti e dalla madre Titaia. Ma i Cureti, a loro volta, discendevano dai Dattili Idei; e questi furono infine i primi abitatori di Creta, elevati poi a dignità di numi pei beneficî resi agli uomini. Un'altra versione, infine, poneva, anche anteriori ai Dattili, gli Ἐτεόκρητες.

Evidentemente ci troviamo di fronte a un lavoro d'accomodamento fra la teologia esiodea e una serie di credenze locali, che, tolta la vernice euemeristica, ponevano, come antichissimi numi dell'isola, i Dattili, i Cureti, i Titani, inventori di tutte le arti, datori agli uomini di tutti i beneficî.

Ora un mito simile esisteva anche per l'isola di Rodi e per i Telchini (cfr. p. 155, nota 7). Anche questi furono i primi abitatori dell'isola, anche questi inventarono varie arti e procurarono le cose necessarie alla vita.

In tre isole infine, Samotracia, Lemno ed Imbro, aveva sede il culto dei Cabiri, che originariamente sembra fossero dunque anch'essi numi speciali.

Difficilmente, mi sembra, possiamo sottrarci ad una conclusione che viene ad integrare e precisare quanto già avevamo supposto. In un tempo, che diremo preolimpico, domina in tutta la Grecia continentale e nelle isole il tipo di religione che

[1] Diodoro, del resto, dice d'attingere anche alla tradizione orale (V, 64): οἱ μὲν γὰρ τὴν Κρήτην κατοικοῦντες φασιν, κ. τ. λ.

[2] V, 66: ὡς μέν τινες μυθολογοῦσιν, Οὐρανοῦ καὶ Γῆς ὄντας, κ. τ. λ.

dicemmo con l'Usener dei numi speciali. Segue poi una invasione, e muta sensibilmente la tempera psicologica dei Greci continentali, o almeno di gran parte di essi; e si determina il gruppo dei numi, che per ora diremo olimpî, sia che sopraggiungano, almeno in parte, con gl'invasori, sia che crescano e giganteggino spontaneamente dal semenzaio dei numi speciali. Esiodo fa un ultimo sforzo per raccogliere in ordinata gravitazione, intorno a questi astri maggiori, la formicolante via lattea degli antichi dèmoni; e la sua teogonia diviene in certo modo canonica per tutta la Grecia. Ma nelle isole, per ragioni che facilmente s'intuiscono, l'antico tipo resiste più a lungo. E i nuovi numi, che giungono in ritardo, non riescono a respingere d'un subito gli antichi, i quali si aggruppano di fronte agli invasori in schiere distinte con nomi speciali. E l'aggruppamento era agevolato dal non trovarsi nelle isole la multiformità che in un gran territorio, fra comunicazioni e scambî più agevoli, facilitava la dispersione, e dall'essere il collegio dei dèmoni isolani quasi l'esponente dell'attività e della produzione speciale dell'isola. In seguito vedremo se si riesce a stabilire donde fossero poi attinti i nomi generici dei varî gruppi.

Pure anche qui gli antichi numi finiscono per cedere. Ma siccome fra essi e gl'invasori non esisteva la stridente antinomia che si verificò in altri processi religiosi, per esempio, nella crisi dal paganesimo al cristianesimo, finirono per unirsi a quelli in linea subordinata, per divenire loro πρόπολοι: i Cureti di Zeus, i Cabiri di Diòniso e d'Efesto, i Telchini di Apollo e di Hera,[1] e forse di Poseidone.[2] Via via la curiosità popolare e la dottrina dei ministri del culto fabbricarono intorno a tali accoppiamenti varie storielle etiologiche che andavano ad infittire sempre più la siepe di leggende che circondava ciascuno dei numi maggiori. Così i Cureti avrebbero tutelata la puerizia di Giove col fragore degli scudi, i Telchini avrebbero ricevuto da Rea ed allevato il signore dei flutti.

VII.

Per lunghi e lunghi anni vissero nei santuarî di culto contaminato, e sempre più lussureggiarono e prevalsero, queste leggende che ponevano il Nume maggiore in relazione con la fitta schiera dei suoi πρόπολοι: sinchè, come pure avvenne in quasi ogni altro santuario di Grecia,[3] l'azione narrata divenne drammatica. I ministri del

[1] Diod. V, 55.

[2] Diod., l. c.: οὗτοι μυθολογοῦνται μετὰ Καφείρας τῆς Ὠκεανοῦ θυγατρὸς ἐκθρέψαι Ποσειδῶνα, Ῥέας αὐτοῖς παρακαταθεμένης τὸ βρέφος.

[3] Plutarco (*Quest. greche*, XXI) ricorda tre feste che si celebravano in Delfi ogni nove anni: lo Στεπτήριον (lotta di Apollo col serpente Pitone), la Ἡρωΐς, e la Χαρίλας, vecchia leggenda d'una fanciulla che, percossa dal re col sandalo, pel dispiacere s'impiccava.

culto erano naturalmente gli attori di queste rappresentazioni; onde si mascherarono secondo le forme che la leggenda assegnava ai suoi eroi: da Cabiri, da Cureti, da Telchini. E a loro stessi rimase poi il nome dei dèmoni di cui abitualmente assumevano le sembianze.[1]

Strabone descrive per disteso una di queste rappresentazioni (X, 468): Ἐν δὲ τῇ Κρήτῃ καὶ ταῦτα καὶ τὰ τοῦ Διὸς ἱερὰ ἰδίως ἐπετελεῖτο μετ' ὀργιασμοῦ καὶ τοιούτων προπόλων οἷοι περὶ τὸν Διόνυσόν εἰσιν οἱ Σάτυροι. τούτους δ' ὠνόμαζον Κουρῆτας, νέους τινὰς ἐνόπλιον κίνησιν μετ' ὀρχήσεως ἀποδιδόντας, προστησάμενοι μῦθον τὸν περὶ τῆς τοῦ Διὸς γενέσεως, ἐν ᾧ τὸν μὲν Κρόνον εἰσάγουσιν εἰθισμένον καταπίνειν τὰ τέκνα ἀπὸ τῆς γενέσεως εὐθύς, τὴν δὲ Ῥέαν πειρωμένην ἐπικρύπτεσθαι τὰς ὠδῖνας καὶ τὸ γεννηθὲν βρέφος ἐκποδὼν ποιεῖν καὶ περισώζειν εἰς δύναμιν. πρὸς δὲ τοῦτο συνεργοὺς λαβεῖν τοὺς Κουρῆτας, οἳ μετὰ τυμπάνων καὶ τοιούτων ἄλλων ψόφων καὶ ἐνοπλίου χορείας καὶ θορύβου περιέποντες τὴν θεὸν ἐκπλήξειν ἔμελλον τὸν Κρόνον καὶ λήσειν ὑποσπάσαντες αὐτοῦ τὸν παῖδα. κ. τ. λ.

Non li descrive, ma ricorda simili rappresentazioni fatte nel tempio dei Cabiri, Pausania (IX, 25, 5): Οἵτινες δέ εἰσιν οἱ Κάβειροι καὶ ὁποῖά ἐστιν αὐτοῖς καὶ τῇ μητρὶ τὰ δρώμενα, σιωπὴν ἄγοντι ὑπὲρ αὐτῶν συγγνώμη παρὰ ἀνδρῶν φιληκόων ἔστω μοι.

Alcuni di questi δρώμενα si rappresentavano in pubblico; altri dinanzi ai soli iniziati; e allora si dicevano μυστήρια.[2] Quali fossero le ragioni di tale riserva s'intende facilmente; ma non parrà ad ogni modo superfluo riferire una interessante e poco nota pagina di Psello intorno ai misteri eleusini.[3]

Τὰ δέ γε μυστήρια τούτων οἷα αὐτίκα τὰ Ἐλευσίνια τὸν μυθικὸν ὑποκρίνεται Δία μιγνύμενον τῇ Δηοῖ, ἤγουν τῇ Δήμητρι καὶ τῇ θυγατρὶ ταύτης Περσεφάττῃ, τῇ καὶ Κόρῃ. Ἐπειδὴ δὲ ἔμελλον καὶ ἀφροδίσιοι ἐπὶ τῇ μυήσει γίνεσθαι συμπλοκαί, ἀναδύεταί πως ἡ Ἀφροδίτη ἀπό τινων πεπλασμένων μηδέων πελάγιος. Εἶτα δὲ γαμήλιος λέγεται ἐπὶ τῇ Κόρῃ ὑμεναῖος. Καὶ ὑπᾴδουσιν οἱ τελούμενοι « ἐκ τυμπάνου ἔφαγον, ἐκ κυμβάλου ἔπιον, ἐκιρνοφόρησα, ὑπὸ τὸν παστὸν εἰσέδυν ». — Ὑποκρίνεται δὲ καὶ τὰς τῆς Δηοῦς ὠδῖνας. Ἱκετηρίαι γοῦν αὐτίκα Δηοῦς, καὶ χολῆς πόσις καὶ καρδιαλγίαι. Ἐφ' οἷς καὶ τραγόσκελες μίμημα παθαινόμενον περὶ τοῖς διδύμοις ὅτι περ ὁ Ζεύς, δίκας ἀποτιννὺς τῆς βίας τῇ Δήμητρι τράγου ὄρχεις ἀποτεμὼν τῷ κόλπῳ ταύτης κατέθετο ὥσπερ δὲ καὶ ἑαυτοῦ. Ἐπὶ πᾶσιν αἱ τοῦ Διονύσου τιμαὶ καὶ ἡ κίστις καὶ τὰ πολυόμφαλα πόπανα καὶ οἱ τῷ Σαβαζίῳ τελούμενοι καὶ οἱ μητριάζοντες, Κλώδωνές τε καὶ Μιμαλλόνες καί τις ἠχῶν λέβης Θεσπρώτειος καὶ Δωδωναῖον χαλκεῖον, καὶ Κορύβας ἄλλος καὶ Κούρης ἕτερος, δαιμόνων μιμήματα. Ἐφ' οἷς ἡ Βαυβὼ τοὺς μηροὺς ἀνασυραμένη καὶ ὁ γυναικεῖος κτείς, οὕτω γὰρ ὀνομάζουσι τὴν αἰδῶ αἰσχυνόμενοι, καὶ οὕτως ἐν αἰσχρῷ τὴν τελετὴν καταλύουσιν.

[1] Anche la semplice qualità di ministri d'un culto sembra cagionasse questa identificazione di nomi. Così le sacerdotesse di Hilaire e Phoibe erano dette anche esse Leucippidi (PAUS., III, 16, 1): Κόραι δὲ ἱερῶνται σφίσι παρθένοι, καλούμεναι κατὰ ταὐτὰ ταῖς θεαῖς καὶ αὗται Λευκιππίδες.

[2] PLUT., *Quest. greche*, XII: Τῆς δὲ Ἡρωΐδος τὰ πλεῖστα μυστικὸν ἔχει λόγον ὃν ἴσασιν αἱ Θυιάδες — ἐκ δὲ τῶν δρωμένων φανερῶς Σεμέλης ἄν τις ἀναγωγὴν εἰκάσειε.

[3] PSELLO, Περὶ δαιμόνων (ediz. Boissonade, p. 39).

Oltre poi ai μυστήρια, oltre ai δρώμενα, erano celebrate da questi πρόπολοι processioni e danze (Strab., X, 468): Οἱ μὲν οὖν Ἕλληνες οἱ πλεῖστοι τῷ Διονύσῳ προσέθεσαν καὶ τῷ Ἀπόλλωνι καὶ τῇ Ἑκάτῃ καὶ ταῖς Μούσαις καὶ Δήμητρι νὴ Δία (καὶ Διί?) τὸ ὀργιαστικὸν πᾶν καὶ τὸ βακχικὸν καὶ τὸ χορικὸν καὶ τὸ περὶ τὰς τελετὰς μυστικόν — δενδροφορίαι τε καὶ χορεῖαι καὶ τελεταὶ κοιναὶ τῶν θεῶν εἰσι τούτων.

E a proposito delle τελεταί, gioverà ricordare le parole di Luciano (*Danza mimica*, XV): Τελετὴν οὐδεμίαν ἀρχαίαν ἔστιν εὑρεῖν ἄνευ ὀρχήσεως.

VIII.

Abbiamo infine, mi sembra, elementi bastevoli a rispondere con qualche fondamento al quesito da cui mossero le nostre ricerche: qual nome si convenga ai dèmoni dell'anfora Duemmler e ai loro compagni delle figurazioni ceramiche. Essi appartengono a una di codeste schiere di numi speciali degradati a πρόπολοι, e festeggiano con danze e musiche il loro nume. Questo nume è Diòniso; onde li troviamo sempre affaccendati intorno al vino.

Ma, d'altra parte, anche i Cabiri sono in origine dèmoni del vino (cfr. p. 152); e con essi, oltre che con i più noti esseri del suo corteggio, si trova spesso unito Diòniso.[1] Difficilmente, credo, potremo sottrarci alla conclusione che Εὔνους, Ὀφέλανδρος, Ὄμβρικος, e tutti i loro gemelli affaccendati intorno al vino, siano per l'appunto Cabiri, o meglio, πρόπολοι, διάκονοι, vestiti da Cabiri, folleggianti gaiamente in elementari funzioni rituali, come, sulla scena, i Cabiri della nota tragedia eschilea. Si può un momento esitare intorno all'anfora corinzia col ritorno d'Efesto. Qui i numi maggiori sono due, Diòniso ed Efesto;[2] onde gli accompagnatori potrebbero esser πρόπολοι tanto dell'uno quanto dell'altro. Ma in nessuna delle due ipotesi usciamo dalla sfera cabirica. I Cabiri sono anzi per eccellenza i compagni d'Efesto. Loro santuarî esistevano in Imbro, in Lemno, in Samotracia, isole vulcaniche e sacre al dio del fuoco; e le leggende seriori li dissero addirittura figli del Nume, e questo posero nel loro numero. Abbiamo qui dunque, non più una semplice danza, ma addirittura un δρώμενον cabirico.[3]

E veniamo alle famose figurazioni ceramiche rinvenute nel Kabeirion di Tebe.[4] Troviamo in esse i più varî soggetti. Alcuni buffoneschi e mimici: danze, banchetti,

[1] Cfr. KERN, *Die boiotischen Kabiren*, in *Hermes*, 1890, 1 seg.

[2] Non seguo l'interpretazione del Loeschcke, secondo il quale la seconda figura ignuda a cominciar da sinistra rappresenterebbe Diòniso, e la terza sarebbe una donna, Tetide, che accolse Efesto nel suo esilio terreno. Questa terza figura è per l'appunto Diòniso, col ποδήρης χιτών, quale si vedeva sull'arca di Cipselo (cfr. p. 145, nota 2), e quale appare sul vaso Benndorf (fig. 6).

[3] Da questa rappresentazione, come dalla narrazione strabonea del δρώμενον curetico traspare evidentissimo un senso di comicità; ma di ciò parlerò altrove.

[4] *Athen. Mittheil.*, 1887, p. 200; 1888, pp. 81, 87, 412 e seg.

cacce, una processione verso Kabeiros,[1] un flautista a cavalcioni su un uomo barbato, un carro con muletti itifallici, sul quale seggono un uomo e una donna e un vecchio tenta di salirvi (fig. 9). Altri di soggetto mitico: Perseo, che guidando

Fig. 9. Dal *Journal of Hellenic Studies*, 1903, p. 1[illegible]7.

per la briglia Bellerofonte, si lancia verso la Chimera (fig. 10); i Pigmei in zuffa con le alate eterne loro nemiche (fig. 11); Cefalo e Lelapo;[2] Circe che presenta il beveraggio ad Ulisse (fig. 12), od è minacciata dalla spada del callido eroe (fig. 13),

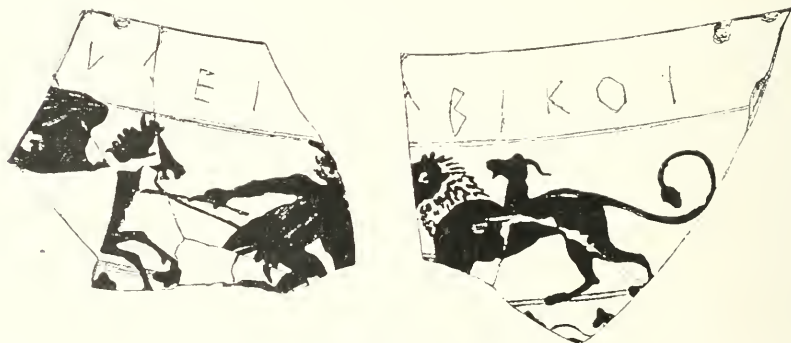



Fig. 10. Dalle *Athenische Mittheilungen*, 1888, tav. XI.

che altrove, su due otri connessi in forma di zattera, veleggia sospinto dal vento di Borea (fig. 14); Cadmo, a cui la vista d'un serpente produce lo stesso effetto che quello dell'uccel trochilo ad Euelpide e il timore dell'Empusa a Dioniso.[3] Simbolico-

[1] *Athen. Mittheil.*, 1887, p. 421 (non riprodotto).
[2] *Athen. Mittheil.*, 1887, p. 421 (non riprodotto).
[3] Descritto dal BETHE, *Proleg. z. Gesch. d. Theat. im Altert.*, 58.

orfica è infine la scena in cui un negro, Μίτος,[1] abbraccia una bianca, Κράτεια, al cospetto d'un bambino negro, Πρατόλαος, dinanzi a Κάβειρος adagiato, e ad un παῖς che sembra attinger vino da un cratere per mescergli (fig. 15).

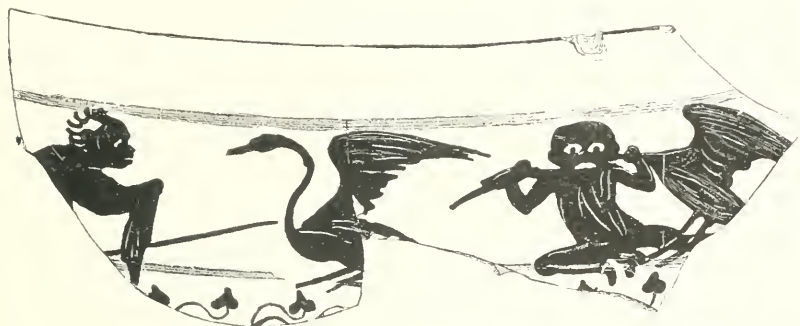



Fig. 15. Dalle *Athenische Mittheilungen*, 1888, tav. XII.

Che queste scene, o almeno la maggior parte di esse, siano riflessi di azioni drammatiche, di δρώμενα, è in genere ammesso.[2] E gli attori di questi δρώμενα presentano, anche una volta, tutte le caratteristiche formali proprie di quella schiera di dèmoni

Fig. 16. Dal *Journal of Hellenic Studies*, 1898, tav. IV.

che vanno dai βάσκανοι ai Cabiri. Dopo tutte le precedenti considerazioni, che cosa potremo crederli, se non appunto ministri di riti cabirici, travestiti da Cabiri?

[1] Μίτος è certamente orfico, v. CLEM., *Strom.*, V, 675-76; LOBECK, *Aglaophamus*, 837.

[2] Cfr. il mio lavoro già citato *Orfismo e* [illegible] [illegible] 84.

A prima vista una difficoltà emerge dal fatto che tutte le iscrizioni sono dedicate a Cabiro (e al suo figlio): onde questo nume, che vediamo anche rappresentato nel frammento col mistero orfico, sembrerebbe l'unico Cabiro, e suoi πρόπολοι gli attori dei δρώμενα.

Fig. 13. Dal *Journal of Hellenic Studies*, 1888, pag. 81.

Se non che, questo Κάβειρος, come lo dimostra evidentemente la sua apparenza, e come tutti ammettono, non è altri se non Διόνυσος, salutato appunto Κάβειρε in un epigramma dell'Antologia palatina.[1] Nel santuario ci fu dunque, in un periodo anteriore, un culto misto cabirico-dionisiaco. E Διόνυσος, divenuto fra i Cabiri da prima Καβείριος, finì per essere quasi un esponente dell'antico collegio cabirico, il Κάβειρος per eccellenza.[2]

Fig. 14. Da Gardner, *Ashmolean Museum*, tav. 26.

Col secolo VI s'infiltrano da Atene in Tebe le dottrine orfiche, e un terzo strato, orfico, si stende sui primi due, cabirico e dionisiaco;[3] onde a Dionysos è

[1] Intorno alla priorità dei due culti si può rimanere incerti. PAUSANIA dice in un luogo che i riti cabirici furono introdotti in Tebe dall'Ateniese Metapo (IV, 1, 7), altrove che tutta la regione tebana era anticamente abitata da popoli detti Cabiri, e chiamata cabirea (IX, 25, 6 e 8), e che in essa sorgeva un santuario di Demetra cabirica (sorella, dunque, dell Hera telehinia, IX, 25, 5). Que te due notizie lascerebbero intravvedere un processo simile a quello sopra descritto (p. 157).

[2] Lo scoliaste ad Apollonio (LOBECK, *Aglaophamus*, 1220) riferisce l'opinione di chi credeva Dioniso essere stato uno dei due Cabiri primigenî: οἱ δὲ δύο πρότερον εἶναι τοὺς Καβείρους, Δία τε πρεσβύτερον καὶ Διόνυσον νεώτερον.

[3] Così, ineccepibilmente, il KERN, nell'articolo *Die boiotischen Kabiren*, in *Hermes*, 1890, p. 17.

accoppiato Zagreus, il παῖς che nel frammento del mistero orfico adempie ufficio di coppiere.

In questo sovrapporsi di culti, i Cabiri, ed è forse questo un segno della priorità del loro culto, rimasero sempre attori dei δρώμενα e dei μυστήρια: celebrarono, oltre che riti cabirici, riti dionisiaci ed orfici. Così perderono via via il carattere originario di dèmoni, per assumere quello di istrioni. Onde, contribuendo a ciò il loro aspetto grottesco, rincararono nella buffonaggine, punto aliena dal loro carattere, e

Fig. 15. Dalle *Athenische Mittheilungen*, 1888, tav. IX.

oltre che azioni mitiche, rappresentarono anche farsette mimiche. Questo mi sembra s'intravveda senza sofisticheria nel Cabirio di Tebe; in questi pochi frammenti ceramici si chiude molto della sempre misteriosa origine della commedia.

Forse non è superfluo spiegare l'atteggiamento di Κάβειρος dinanzi ai δρώμενα, simile a quello di Διόνυσος nel vaso Benndorf (fig. 3). Ricordiamo che i coreuti aristofaneschi, che in quelle parti della parabasi contenenti invocazioni ai Numi, compiono vero ufficio di πρόπολοι (sono infatti in origine i πρόπολοι, gli attori del δρώμενον dionisiaco onde si origina la parabasi),[1] invitano i Celesti, con espressioni che sembrano accennare ad una formola originaria, a scendere dall'Olimpo, ad assistere alle loro danze, ai loro canti, all'azione.[2] Nella commedia l'invito rimase espressione convenzionale e accademica; ma non tale dovè essere nei δρώμενα primitivi; dove sacerdoti impersonanti Numi avranno assistito a riti celebrati in loro onore, su per giù come il nostro Diòniso-Cabiro alle gesta dei mostriciattoli cabirici.

[1] *Origine ed elementi*, 80.

[2] P. e., *Acarn.*, 665 e seg.: Δεῦρο Μοῦσ' ἐλθὲ ... ὡς ... τὸν δημότην. — *Cav.*, 581 e seg.: Ὦ πολιοῦχε Παλλάς... νῦν οὖν δεῦρ' ἀφικοῦ. — *Nub.* 564: Ζῆνα τύραννον ἐς χορὸν πρῶτα μέγαν κικλήσκω. — *Rane*, 875 e seg.: Ὦ ... Μοῦσαι... ἔλθετ' ἐποψόμεναι δύναμιν δεινοτάτοιν στομάτοιν, κ. τ. λ. Quest'ultimo brano non appartiene a una parabasi, però cfr. *Origine ed elem.* p. 221-22.

IX.

Ai δρώμενα cabirici prendono parte pure alcuni tipi femminili. Ricordiamo le due figure di Circe (figg. 12 e 13),[1] quella di donna ignuda in corsa, con un fardello sul capo (fig. 16),[2] l'altra sul carro tirato da muletti itifallici (fig. 9).[3]

Oltre alla generica mostruosità, che le rende ben degne sorelle dei Cabiri, è notevolissimo in tutte, e ben accentuato dai ceramografi, il tipo etnico, camitico.[4]

Fig. 16. Dalle *Athenische Mittheilungen*, 1891, p. 306.

Per ambedue le caratteristiche si rivela senz'altro loro gemella la donna martirizzata da Sileni, rappresentata in un vaso attico del V secolo, pubblicato da Massimiliano Mayer (fig. 17).[5] Nè da questa differisce fondamentalmente l'altra che in un vaso proveniente da Kameiros, e pure pubblicato dal Mayer, affronta una specie di orribile chimera (fig. 18).[6]

Con queste due ultime rappresentazioni risaliamo sino al secolo V. Discendiamo invece sino al III con un' altra serie di figure femminili fliaciche che, senza dubbio, qualunque ne siano il grado e il tramite, presentano strettissima relazione con quelle esaminate. Anzi si devono senz'altro identificare con esse, in primo luogo, anche per la sua nudità, la vecchia che su un vaso di Ruvo affronta e sembra sgomentare un giovine satiro (fig. 19);[7] poi, la donna che rampogna il marito (fig. 20),[8] l'altra in corsa dietro un malandrino che le ha involato un pane e un'anfora, non colma certo d'acqua (fig. 21);[9] la vecchia dipanante una matassa dinanzi a due uomini in evidentissimo stato di concupiscenza erotica;[10] quella che gusta un manicaretto insieme con un uomo, forse il suo amante (fig. 22);[11] la regina Arete che accoglie Ulisse (fig. 23);[12] le due orride vecchie che nel famoso vaso di Chirone sembrano assistere alla scena, e che sono designate col nome di Νύμφαι (fig. 24).[13]

[1] *J. H. S.*, 1892, tav. IV, p. 81.

[2] Pubblicato dal MAYER, in *Athen. Mittheil.*, 1891, p. 300. Cfr. Δελτίον ἀρχαιολογικόν, 1891, p. 19 e seg.

[3] *J. H. S.* 1903, p. 137.

[4] Loro sorella sarà certamente la vecchia che appare nel rovescio del vaso di Μίτος e del cui nome si conservano le sillabe ΣΑΤΥ.

[5] [illegible] *Lamia*, in *Athen. Mittheil.*, 1891, tav. IX-X, p. 300 e seg.

[6] *Lamia*, in *Arch. Zeit.*, 1885, p. 122. Cfr. CRUSIUS, [illegible] p. 102 e seg.

[7] HEYDEMANN (*Phlyakendarstellungen*, in *Jahrb. d. Inst.*, 1886, p. 282 e seg.), B. La scena rappresenta un θίασος bacchico: tre Satiri, tre Menadi, un attore fliacico, e questa orribile vecchia.

[8] HEYDEMANN, *U*.

[9] HEYDEMANN, *S*.

[10] HEYDEMANN, α.

[11] HEYDEMANN, *D*.

[12] HEYDEMANN, *m*.

[13] HEYDEMANN, *X*.

Se l'analogia ha qualche valore, dobbiamo ritenere che, come gli κοτοκαρβάλοι della commedia attica rassomigliano perfettamente agli attori fliacici,[1] così a queste orride streghe rassomigliassero buona parte dei personaggi buffi femminili. Ma v'è più che l'analogia. Le statuette di attrici della commedia antica, esaminate, ma non

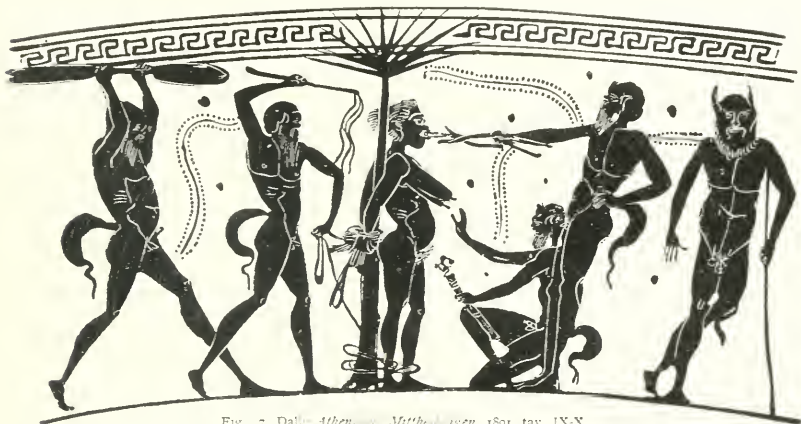



Fig. 7. Dalle *Athen. Mittheilungen*, 1891, tav. IX-X.

pubblicate dal Körte (lav. cit.), presentano quasi costantemente l'anormale sviluppo del ventre:[2] e il Körte non ricorda, forse perchè le sottintende, le solite grottesche anormalità.

Checchè si voglia pensare di quest'ultimo punto, indiscutibile rimane la somiglianza reciproca di tutte le figure femminili esaminate; come innegabile è l'accentuazione del loro carattere etnico. Esse riproducono nei menomi particolari il tipo della vecchia Scybale descritto con tanta evidenza nel *Moretum* (v. 31 e seg.).

Interdum clamat Scybalen. Erat unica custos,
Afra genus, tota patriam testante figura,
torta comam, labroque tumens et fusca colore,
pectore lata, iacens mammis, compressior alvo,[3]
cruribus exilis, spatiosa prodiga planta,
continuis rimis calcanea scissa rigebant.

[1] Vedi, oltre il lavoro più volte citato del Körte, il vaso di provenienza e fabbrica certamente beotiche (*Athen. Mittheil.* 1894 p. 346; cfr. p. 250, nota 1, fig. 27), dove due κοτοκαρβάλοι lottano con due oche (fig. 25). Essi sono assolutamente simili agli attori fliacici.

[2] Körte, loc. cit., p. 75: «Das Auffallendste an ihnen ist, dass auch sie sämmtlich, soweit meine Kenntnis reicht, mit demselben Progastridion ausgestattet sind wie die im Männerrollen». Delle due ragioni proposte dal Körte per spiegare tale peculiarità, sembra certo più attendibile la prima: che quando in Atene incominciarono i ludi comici, lo sviluppo del ventre fosse indefettibile attributo dei ministri di Dioniso.

[3] Per questo particolare, Scybale ricorda le fig. 17, 18 e 19, che riproducono più fedelmente il tipo etnico e non le altre in cui il tipo è comicamente alterato, forse per l'analogia dei personaggi maschili.

Ma veniamo a quel nome di ΝΥΜΦΑΙ (fig. 24) che suona così ironico al nostro orecchio quando contempliamo le immagini che esso designa. Veramente, alla bella prima vien fatto di pensare che si tratta di Ninfe d'una farsa fliacica e che per questo son rappresentate in forma così repellente. Ma sorgono parecchie obiezioni.

E innanzi tutto, sembra che questo tipo fosse adoperato nei φλύακες a rappresentare solamente le vecchie e gli esseri femminili più laidi (come in Heyd., *B*); e

Fig. 18. Dalla *Archäologische Zeitung*, 1885, p. 12

che le giovani, invece, le donne dichiarate belle dal mito, le dee, apparissero senza maschera, in sembianza assai vezzosa. Svelte, flessuose, belle son le Menadi così spesso folleggianti fra i buffoni fliacici (Heyd., *B*, *i*, *s*, *x*):[1] il visino della donna che schiude l'uscio all'amante (*a*) s'intravvede capriccioso e piacente; graziosa è la giovane che porta il vino ad Eracle (*f*), graziose sono Arianna(?) (*E*), Alcmena (*I*)[2] e l'altra donna che fa salire l'amante dalla finestra (*b*), Era legata da Efesto al trono (*a*), Alcesti ricondotta ai vivi da Eracle e da Ermete;[3] una certa vaghezza appare anche nella donna trascinata da Eracle (*M*), e nell'altra che innanzi ad un tempio

[1] Del vaso *n*, su cui appare una flautista, non si posseggono, per quanto io sappia, riproduzioni.

[2] L'osservazione che non si tratta d'Alcmena perchè Giove non andò da lei con la scala, non regge. Uno scrittore di farse non procedeva con metodo critico.

[3] *Rom. Mittheil.*, 1900, tav. VI.

riceve da un giovine un oggetto involto in un panno[1] infine, il nuovo Mnesiloco del vaso *f* stringe in mano una maschera d'una giovane visibilmente non brutta. Si aggiunga che questa rappresentazione fliacica si distingue dalle altre per parecchi riguardi. In essa, come nel consulto oracolare che vediamo in un vaso del Museo

Fig. 19. Dalla *Archäologische Zeitung*, 1873, tav.

di Bari,[2] non abbiamo solamente il palco, ma anche un tratto del paese in cui il palco, visto di profilo, è innalzato. — È or presumibile che le Ninfe, disegnate a destra, in alto, s'intendano partecipi dell'azione fliacica? E quel giovinetto punto buffonesco, anzi bello e quasi misterioso, non sarà, piuttosto che un attore, uno spettatore? Io non so vederlo senza pensare al fanciullo del δρώμενον cabirico-orfico di Mito, Crateia, Protesilao. E come lì quello e il suo padre Κάβειρος, così qui sem-

[1] Pubblicato in Dörpfeld-Reisch, *Das griech. Theater*, p. 323.

[2] Pubblicato in questo fascicolo di *Ausonia*.

brano assistere all'azione il giovinetto e le Ninfe. Le quali dunque, non perchè persone fliaciche, ma proprio perchè Ninfe, furono dall'artista rappresentate in quelle strane sembianze.

Ma pur se si voglia loro contendere questa parte di spettatrici, rimane l'altro fatto che, mentre nei φλύακες le donne giovani e belle erano di solito, — e, sinchè non sopraggiungano nuovi monumenti, possiamo dire sempre, — rappresentate in forme

Fig. 29. Dalla *Archäologische Zeitung*, 1855, tav. 78, 2.

amabili, le Ninfe, personificazioni anche nell'antichità classica della bellezza, appaiono qui in sembianza d'orride megere camitiche.

A tagliare il nodo, basterebbe supporre un capriccio del ceramografo. Ma prima d'accettare questa conclusione troppo semplificante, vediamo se un approfondimento del problema non suggerisca altre più probabili ipotesi.

X.

Omero parla delle Ninfe come di creature bellissime.[1] Ma sappiamo quanto l'epopea sia idealizzatrice, e con quanto poca fedeltà essa rifletta le credenze popolari, massime quelle della Grecia centrale, in cui perdurò più a lungo una originaria religione di superstizione e di paura.[2] Esiodo, che invece quelle credenze e quelle

[1] Vedi, p. e. *Odissea*, VI, 108.

[2] ROHDE, *Psyche*,[2] I, 38, cfr. 47. Il fatto rimane indiscutibile, qualunque opinione si nutra intorno al tempo e al luogo d'origine dei poemi omerici. Io mi associo interamente, anche per indipendente convinzione anteriore, alle conclusioni di Vigilio Inama (*Omero nell'età micenea*, in *Rendic. del R. Istituto Lombardo di sc. e lett.*, serie II, vol. XL, 1907).

superstizioni rispecchia con fedeltà incomparabilmente maggiore,[1] ordinando e classificando la congerie di Numi e di dèmoni della religione professata nei santuarí e vagante sulle labbra e nel cuore del popolo, fece le Ninfe sorelle dei Satiri e dei Cabiri. Così Strabone (X, 471): Ἡσίοδος μὲν γὰρ Ἑκατέρῳ καὶ τῆς Φορωνέως θυγατρὸς πέντε γενέσθαι θυγατέρας φησίν,

> ἐξ ὧν οὔρειαι Νύμφαι θεαὶ ἐξεγένοντο,
> καὶ γένος οὐτιδανῶν Σατύρων καὶ ἀμηχανοεργῶν,
> Κούρητές τε θεοὶ φιλοπαίγμονες ὀρχηστῆρες.

Abbiamo visto quali sembianze avessero in origine i Cureti; e che i Satiri da principio non si distinguessero troppo da loro è cosa nota, e sulla quale tornerò

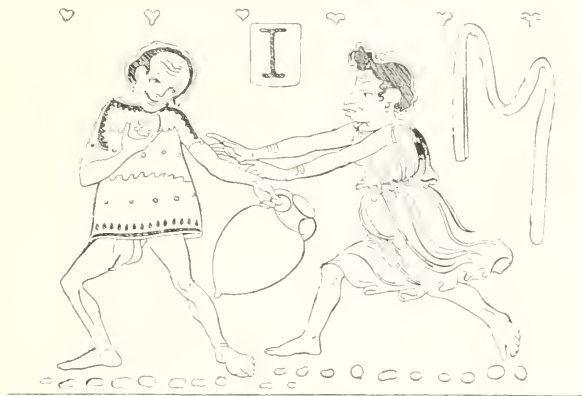



Fig. 21. Dalla *Archaeologische Zeitung*, 1840, tav. 4, 2

altrove. Non concluderemo per questo senz'altro che Esiodo concepisse le Ninfe, nè, probabilmente, i Cureti, come esseri mostruosi. La cosa dovè andare diversamente: e abbiamo il suggerimento di due casi analoghi.

Diodoro parla di Ninfe telchinie venerate in Rodi (V, 55): παρὰ μὲν γὰρ Λινδίοις Ἀπόλλωνα Τελχίνιον προσαγορευθῆναι, παρὰ δὲ Ἰαλυσίοις Ἥραν καὶ Νύμφας Τελχινίας.

Acusilao e Ferecide, secondo riferisce Strabone, conoscevano poi delle Ninfe cabiriche (X, 472): Ἀκουσίλαος δ' ὁ Ἀργεῖος ἐκ Καβειροῦς καὶ Ἡφαίστου Καμίλλον λέγει.

[1] Cfr. ROHDE, op. cit., p. 91. 100. 107; HARRISON, *Prolegomena to the history of Greek religion*, p. 500.

τοῦ δὲ τρεῖς Καβείρους, οἷς Νύμφας Καβειρίδας. — Φερεκύδης... δ'ἐκ Καβειροῦς τῆς Πρωτέως καὶ Ἡφαίστου Καβείρους τρεῖς καὶ Νύμφας τρεῖς Καβειρίδας.

Il metodo dei due autori di Γενεαλογίαι è assai trasparente. Essi trovano delle Νύμφαι Καβειρίδες, e dal nome fabbricano la genealogia.[1] Altrettanto avrà fatto il

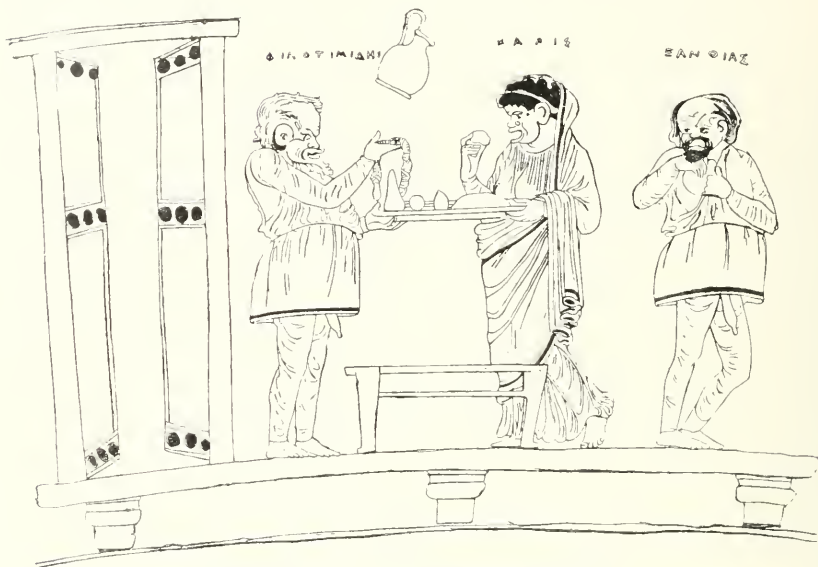



Fig. . Da Heydemann, *Vase Caputi mit Theaterdarstellungen.*

fonte di Diodoro, altrettanto Esiodo. Quest'ultimo ha conosciute delle Ninfe curetiche, e ha indotto una originaria fratellanza coi Cureti.

Resta a vedere come le Ninfe poterono assumere quegli epiteti. Or non conviene pensare qui a un processo simile a quello supposto pei numi maggiori, per l'Apollo e l'Hera telchinia, per Diòniso ed Efesto cabirici (cfr. p. 157). Le Ninfe erano divinità inferiori, πρόπολοι esse stesse, nè potevano associarsi altri πρόπολοι. L'epiteto dovè derivare nei varî casi dalla coscienza d'una fraternità che difficilmente non avrà implicata una originaria somiglianza formale.

Tale fraternità pone le Ninfe anch'esse nella schiera dei dèmoni speciali. Nè questo ci saprebbe meravigliare. Tutte le testimonianze antiche le designano per l'ap-

[1] Essi hanno conosciuto anche una Καβειρώ; ma questa potrebbe essere di fabbrica seriore ed arbitraria.

punto coi caratteri che l'Usener dimostrò peculiari dei Numi speciali. E basterebbe il loro genuino carattere di protettrici di luoghi, di persone, di attività, carattere che risulta già dai semplici nomi generici dei loro gruppi. C'erano, come si sa, Ninfe del mare (ἅλιαι), dei fiumi (ποταμηίδες), delle fonti (κρηναῖαι, πηγαῖαι), delle paludi (ἑλειονόμοι, λιμνάτιδες), dei frutti (καρποφόροι), dei pastori e delle greggi (αἰπολικαί, νόμιαι), dei frassini (μελίαι),[1] dei canali ([illegible]),[2] dei sigilli (σφραγιτίδες),[3] del carbone

Fig. 2. Dai *Monumenti dell'Istituto*, VI, 32.

(Ἀνθρακίαι),[4] dei mulini (Ἱμαλίαι),[5] dei forni (Ἐπικλιβάνιος),[6] dei pozzi.[7] Ma è inutile spigolare tante testimonianze, dal momento che troviamo l'intero *corpus* delle Ninfe in Esiodo. Questi ricorda tutte le Nereidi (cinquanta, egli dice; ma il numero naturalmente è arbitrario e ridotto), e alcune delle Ὠκεανίναι. Ma sotto il nome di Ὠκεανίναι comprende tutte le Ninfe del continente, contrapponendole a quelle del mare (346):

> Τίκτε δὲ (Τηθὺς) θυγατέρων ἱερὸν γένος, αἳ κατὰ γαῖαν
> ἄνδρας κουρίζουσι σὺν Ἀπόλλωνι ἄνακτι.

[1] Esiodo, *Teog.*, 187.
[2] Paus., IX, 34, 4.
[3] Paus., IX, 3, 9; cfr. ediz. Spiro.
[4] Paus., VIII, 31, 4; cfr. 47, 3.
[5] Diod., V, 55; cfr. Aten., XIV, 618 *d*.
[6] Sesto Empir., *Contra mathem.*, IX, 185: [illegible] ἡ Ἀρτέμιδος [illegible] [illegible] ῥεῖθρα.
[7] Flegonte, di Alessandro Etolo, v. 22 ... Partenio XIV.

Secondo lui erano tremila (363):

> τρὶς γὰρ χίλιαι εἰσι τανύσφυροι Ὠκεανῖναι
> αἵ ῥα πολυσπερέες γαῖαν καὶ βένθεα λίμνης
> πάντῃ ὁμῶς ἐφέπουσι, θεάων ἀγλαὰ τέκνα

E rimane anche qui al disotto del vero. Nelle *Opere e i giorni* (252) il numero dei numi speciali (tali saranno certo gli ἀθάνατοι Ζηνὸς φύλακες) si fa ascendere a trentamila.

Ora i nomi individuali che Esiodo riferisce, sia per l'una che per l'altra serie, non lasciano dubbio. Le Nereidi si chiamavano, per esempio: Κυμοθόη, Εὐλιμένη,

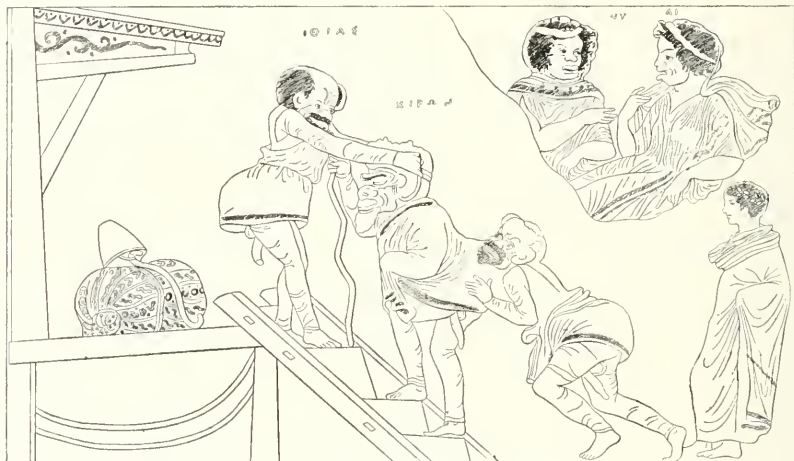
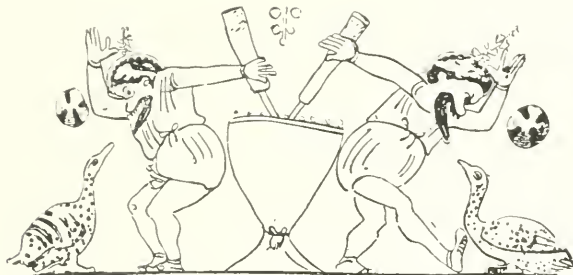



Fig. 24 Da Geppert, *Altgriechische Buhne*, tav. V.

Ἀκταίη, Κυμοδόκη, Κυματολήγη, Ἀλιμήδη, Γλαυκονόμη, Ψαμάθη, Μενίππη (che frena i cavalloni), Εὐπόμπη, etc. Il loro carattere di numi speciali del pelago non potrebbe essere più evidente. Ce n'è una per ogni aspetto, per ogni fenomeno marino: e certo Esiodo ridusse il loro numero per non andare troppo per le lunghe.

Anche i nomi delle Ὠκεανῖναι presentano il medesimo carattere: tranne che manca in essi la omogeneità. Troviamo una Πρυμνώ accanto ad una Ζευξώ ed una Ἱππώ, una Καλλιρόη accanto ad una Οὐρανίη, una Πληξαύρη vicino ad una Μηλόβοσις. E la miscela è naturale, data la infinita varietà dei fenomeni fisici e biologici agevolmente

visibili nel continente.[1] Tutti questi esseri, adunque, che l'antichità disse poi concordemente Ninfe, furono in origine numi speciali. Al tempo di Esiodo erano già divenuti dèmoni di second'ordine.[2] Ma ad una originaria maggior dignità, come a una grande antichità, accennano tante altre caratteristiche mitiche e cultuali delle Ninfe. Molte di esse furon dette spose di Numi maggiori, e prime genitrici ed eponime di popoli. Tutte poi indistintamente davano salute,[3] favorivano la crescita delle piante,[4] ispiravano sacerdoti,[5] erano dee del giuramento,[6] venivano adorate in antri,[7]

Fig. [illegible]. Dalle *Athen. Mitteilungen*, [illegible]

non accettavano sacrifici di vino.[8] Caratteri che tutti concordemente accennano al gruppo dei numi preolimpici, adorati dall'antichissimo popolo che diremo per ora predorico.[9]

In questo momento dovè dunque esser piena la coscienza della loro fratellanza coi Cabiri. Di questa e della prima loro condizione rimase abbastanza vivo il ricordo nei santuari, e fu obietto di misteri rituali: a noi, e forse anche ai profani dell'antichità, ne rimasero tracce in idoli grotteschi, in leggende bizzarramente contaminate.

[1] Questa varietà, per l'appunto, distolse Esiodo da una troppo minuta classificazione (che ebbe poi luogo, del resto, nei posteriori aggiustamenti teogonici: vedi p. 171). Ond'egli ebbe riguardo soltanto ad una nota che tutte queste demonie avevano in comune: la curotrofia. E tenendo conto di questa le aggruppò in una schiera unica. Forse non senza il suggerimento di qualche teoria filosofica, assegnò poi loro per padre il fiume Ὠκεανός. E Γαῖα essendo già impegnata, subito dopo il Caos, madre di tutti gli esseri, scelse per madre Τηθύς = [illegible], la nutrice per eccellenza (337 e seg.).

[2] Egli le chiama figlie delle Dee.

[3] Pind. *Olymp.*, XII, 20; Paus., V, 5, 11; VI, 22, 7.

[4] Così tutte le driadi.

[5] Detti perciò νυμφόληπτοι. Plat., *Phaedr.*, 238 D.

[6] *C. I. G.*, 2554-55; Theocr. I, 12; IV, 29; Longo, II, 39; [illegible], I, 3.

[7] Strab., XIV, 670; Pomp. Mela, I, 72.

[8] Paus., V, 15, 10.

[9] Cfr. Rohde, op. cit., I, 205; Ridgeway, *Early Age of Greece*; Maass, *Griechen und Semiten auf dem Isthmus von Korinth*, 25 e seg.

XI.

Parecchie testimonianze sembrano accennare all'esistenza di antichi idoletti negri femminili. Pausania, a proposito dell'eroe Delfo, ricorda tre versioni che, dicendolo concordemente figlio di Apollo, gli assegnano poi rispettivamente tre madri: Κελαινώ, figlia di Ὕαμος, Θυίας e Μελαίνη.[1]

L'etimologia di Κελαινώ e di Μελαίνη non ammette proprio discussione.[2] Quanto a Θυίας, Pausania dice che fu essa la prima sacerdotessa di Diòniso, e che da lei ebbero poi nome tutte le donne che cadevano in esaltazione celebrando i riti del Nume. Ma evidentemente questa è spiegazione escogitata da chi, conoscendo il carattere delle Tiadi bacchiche, osservò la identità del loro nome con quello d'una delle presunte madri di Delfo. Nè sembra discutibile che Θυία vada con θυ = φυ (cfr. fumus), e voglia dire la fuligginosa, la negra.[3]

Ma non solamente in Delfi si conoscevano Ninfe di questo nome. La vulcanica Catachecaumene fu, naturalmente, consacrata all'Enosigeo; ma a questo si diè per moglie una Κελαινώ, che non potè essere se non un'antica ninfa locale.[4] Un'altra Θυία, figlia di Deucalione, sposava Giove, e di lui generava Macedone.[5]

Oltre poi a queste, di cui rimane esplicita menzione, di molte altre divinità femminili dal nome accennante a colorazione negra, rimane, contaminato, ma non per questo meno sicuro, il ricordo.

Pausania, oltre alla famosa Demetra negra del monte Eleo (VII, 25, 5), ricorda un'Afrodite μελαινίς in Beozia (X, 27, 5), una a Mantinea (VIII, 6, 5), una terza, infine, a Corinto (II, 2, 4).[6]

[1] Cfr. PANOFKA, *Delphi und Melaine, Berlin. Winckelmannsprogr.*, 1849, p. 6.

[2] Anche Ὕαμος = Ἴαμος potrebbe accennare a colorazione violacea nerastra.

[3] Del resto, molto probabilmente, anche in Θυιάδες l'idea del μαίνεσθαι è posteriore, e in origine la parola potè accennare a un tingersi il volto con la fuliggine. Questo elementare mascherarsi era usato dalle Menadi come da tutti i πρόπολοι del corteggio bacchico (Cfr. DU MÉRIL, *Histoire de la comédie ancienne*, I, 91). Il corifeo delle falloforie era (SEMO, in ATENEO, XIV, 621 *d*) καταπασσεις αἰθάλῳ. Analogamente, gli uomini beoti che partecipavono al rito di tradizione barbarica descritto da PLUTARCO (*Quest. greche*, 38) si tingevano il viso con fuliggine ed erano perciò detti Ψολόεις (la storiella etiologica e le etimologie di Plutarco non possono certo persuadere). Così solevano tingersi, secondo NONNO, i Sileni del corteggio dionisiaco (XXXIV, 140): ἀρχαχεοντῳ δὲ κυδοιμῷ - Σειληνοὶ πολεμίζον ἐχέφρονες, οὐδὲ προσώπῳ -μίλτον ἐπιχρίσαντες ἐρευθέι φοινικι λουτρῷ. E quanti si decidevano a seguir Dioniso, si tingevano col γύψος μυστιπόλος (NONNO, XXVII, 204, 228; XXIX, 274, ecc. Cfr. ERODOTO, VIII, 27; cf. WENIGER, *Collegium der Thyiaden*). Anche le canefore si cospargevano di farina (ERMIPPO, *Framm.*, 26; cfr. ARISTOF., *Eccles.*, 732). E la tradizione perdura. Nelle feste dei pazzi, in Francia e in Inghilterra, vige l'uso d'imbrattarsi con fuliggine (vedi PREUSS, in *Globus*, 1904, p. 35). E lo stesso fanno i piccoli popolani catanesi che durante il carnevale vanno a buffoneggiare sulla balaustrata del Duomo, con lazzi e smorfie assolutamente fliaciche.

[4] STRAB., XII, 570.

[5] ESIODO, *Framm.*, 26, ed. Götling. — STEF. BIZ., Μακεδονία.

[6] L'epiteto μελαίνη si trova per molte altre divinità: Ἀνάγκη, Ἄτη, Ἐρινύς, Κῆρες, Μοῖραι, Περσεφόνη, Ἅιδης, Ἄρης, Νύξ. Ma a tutte queste potè esser tributo per

Varie erano le giustificazioni di simili epiteti. Quanto alla Demetra dell'Eleo, Pausania ricorda che l'idolo antico, ἄγαλμα ξύλου (che non sarà stato simile alla statua sostituita in seguito), era andato a fuoco. Quindi non potè vederlo; ma conosce la ragione dell'epiteto: Μέλαιναν δὲ ἐπονομάσαι φασὶν αὐτὴν ὅτι καὶ ἡ θεὸς μέλαιναν τὴν ἐσθῆτα εἶχεν.

Un'altra ragione, tra bizzarra e ridicola, adduce per l'Afrodite di Mantinea: Ἐπίκλησιν δὲ ἡ θεὸς ταύτην κατ' ἄλλο μὲν ἔσχεν οὐδέν, ὅτι δὲ ἀνθρώπων μὴ τὰ πάντα αἱ μίξεις ὥσπερ τοῖς κτήνεσι μεθ' ἡμέραν, τὰ πλείω δὲ εἰσιν ἐν νυκτί.

Per quella di Corinto, Pausania tace. Degnamente lo sostituisce Ateneo (XIII, p. 588 *c*): ἡ Λαΐς ἣν καὶ Ἀφροδίτη ἡ ἐν Κορίνθῳ ἡ Μελαινὶς καλουμένη νυκτὸς ἐπιφαινομένη ἐμήνυεν ἐραστῶν ἔφοδον πολυταλάντων.

Questi fatti parlano chiaro. A Delfi, nella Focide, in Beozia, a Corinto, in Arcadia, erano santuarî dedicati ciascuno a una Μελαινώ. E quello per lo meno della Demetra nera d'Arcadia era un antro, come si conveniva a una divinità preolimpica.[1] Questi santuarî furono poi invasi da dee olimpiche, che assorbirono e assunsero come proprio epiteto il nome della divinità antica. Un'altra Μελαινώ più fortunata, la delfica, una Θυιάς, varie Μέλαιναι serbarono invece, almeno nella tradizione, essenza indipendente.

Ma le ragioni per cui assunsero simili nomi, difficilmente sapremmo ripeterle d'altronde che dalla loro parvenza. Esse doverono essere idoli di color nero. E se pensiamo al tipo pigmaico, cioè camitico, dei loro fratelli Cabiri, facilmente c'indurremo a credere che anch'esse doverono aver questo tipo, e rassomigliar quindi alle Ninfe del vaso di Chirone.

Sulla cui origine, e su quella delle loro gemelle figurate nei vasi fliacici, si disegna oramai, per virtù analogica, una seducente ipotesi. In molti santuari invasi da numi olimpi esse rimasero, al pari dei Cabiri, dei Cureti, dei Dattili, in ufficio di πρόπολοι: e in quella cerchia eminentemente conservativa perdurò vivo anche il ricordo delle loro forme originarie. Non di rado erano poi unite con altri πρόπολοι maschili: coi Telchini, i Cureti, e specialmente, sembra, i Cabiri. Quando furono drammaticamente rappresentate le avventure del dio o della dea ond'esse erano, nel rito, πρόπολοι, alcune attendenti al culto (o alcuni ministri?) si mascheravano da Ninfe. E, naturalmente, il primitivo concetto plastico, forse un po' ondeggiante, si concretava, nel camuffamento, in sembianze di femmine negre, coi noti caratteri mostruosi. Una di queste Ninfe, cabirica, sembrerebbe la figura di femmina in corsa sul frammento ceramico del Kabeirion di Tebe (fig. 10).[2]

metafora morale: e per l'ultima è aggettivo pittorico, come per la Γῆ di SOLONE, *Framm.*, 32, v. 5, Hiller[4]). Però troviamo anche un Διόνυσος μελάναιγις (ROSCHER, 1024).

[1] PAUS., l. c. Δήμητρος [illegible] ἄντρον αὐτόθι [illegible] τι [illegible] καλουμένης Μελαίνης.

[2] Cfr. [illegible] PROCLO, *in Tim.* II 124 LOBECK, *Aglaophamus*, 581 [illegible] Ἵππα τοῦ παντὸς οὖσα [illegible] παρὰ τῷ [illegible] τῆς κεφαλῆς [illegible] [illegible] ἀπὸ περιστέψασα τὸ λίκνον [illegible] Διονύ-

Quando poi i loro fratelli uscirono dal santuario per calcare le scene, esse li accompagnarono, serbando, naturalmente, al pari di quelli, le sembianze tradizionali e rituali. Così rimane spiegato il tipo singolarissimo delle attrici della commedia attica,[1] e delle vecchie fliaciche.[2]

Tornando poi al vaso di Chirone, qualora non si voglia ammettere un capriccio dell'artista (cfr. p. 168), bisogna supporre che egli abbia voluto rappresentare, non propriamente un φλύαξ, ma una idealizzazione del φλύαξ, spettacolo derivato anch'esso, in fondo, dai μυστήρια. Dunque, una specie di mistero fliacico: al quale assistono quelle che, pur essendo attrici nei μυστήρια, rimanevano per sempre demonie e protettrici di essi: le Νύμφαι.

XII.

Alcune però di queste megere sembrano sfuggire alla nostra interpretazione. Quella martirizzata dai Satiri, l'altra azzuffantesi con la Chimera, la terza, infine, che nel cratere di Ruvo affronta e sgomenta un satirello (fig. 17, 18, 19),hanno un evidente carattere di malignità, che non permette d'identificarle con le Ninfe, almeno sinchè queste vengono concepite come beneficatrici, come κουροτρόφοι.

Se non che, non tutte le Ninfe erano o rimasero κουροτρόφοι. Analogamente a quanto vedemmo avvenire pei dèmoni maschili, alcune di esse, per la poca serietà o la poca decenza dell'attività umana a cui si supponevano preposte, perderono il carattere di patronesse e di benefattrici. Alcune, immobilizzate in luoghi speciali, discendevano al grado di ἔφοροι. Ἴμαλις era tutta una cosa con Νόστος,[3] del quale ben conosciamo la forma (pag. 146). Nè si può supporre che da lei differissero, sia pel concetto informatore, sia per la effigie, la Ἐπιμύλιος, la Ἐπικλιβάνιος,[4] la Εὐνόστα.[5] Ed ἔφοροι furono certo in origine Ἀλφιτώ ed Ἀκκώ: protettrici, la prima, della farina in genere, la seconda dei sacchi ricolmi.[6] Se in seguito divennero spauracchi, la colpa

σον. Ed Ippa è detta Ninfa in un inno orfico (49, 1) Ἵππαν κικλήσκω Βάκχου τροφόν, εὐάδα κούρην. Cfr. 48, 4, e HARRISON, *Prolegomena*, 532, e nota 3.

[1] Cfr. p. 164. Nonostante questa costanza, credo che anche qui le donne immaginate belle, p. e., Iride, Lisistrata, la flautista degli *Uccelli* ecc., fossero belle veramente. Solo le vecchie e brutte dovevano presentare questo tipo (cfr. *Origine ed elementi della commedia attica*, 109); appunto come nelle farse fliaciche

[2] Una coscienza di questa originaria parvenza avrà forse ispirato l'artista che disegnò in forma di bruttissima negra la Ninfa che in un vaso della Cirenaica accompagna Eracle nella sua apoteosi (*Mon. grecs publiés par l'Assoc. pour l'encourag. des études grecques*, 1876, tav. 3).

[3] TRIFONE, in ATENEO (XIV, 618*d*).

[4] Troviamo i due nomi come epiteti di Artemide (SESTO M., 9, 185). Come del resto, se non avessimo notizia di Trifone, troveremmo Ἴμαλις solo come epiteto della Demetra Siracusana (ATEN., III, 109*a*, X, 416*c*).

[5] PLUTARCO (*Quest. greche*, 40), la chiama Νύμφη e la dice madre di Εὔνοστος. Ma in verità si può temere che questa maternità sia di fabbrica tarda.

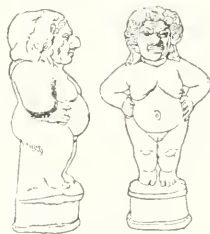
[6] ESICHIO, Ἀκκός = ἄκκορ = ἀσκός. Cfr. ZIELINSKI, *Quaestiones comicae*, 45. Geniale ma non accettabile mi sembra l'idea del ROSCHER che si tratti d'uno spauracchio con un sacco per rinchiudervi i bambini.

dovè essere tutta della orrenda loro sembianza. — Replica, forse non troppo fedele, di uno di queste ἔφοροι femminili, parrà la figurina di vecchia che qui si riproduce (fig. 26).[1] Non ha tipo camitico; ma si distingue per tutti gli altri noti caratteri.

Ci allontaneremmo però forse dal vero se immaginassimo molto fitta la schiera di queste demoniette benigne. Gli uomini concepiscono troppo malvolentieri una divinità protettrice muliebre scompagnata dalla bellezza: sì che i più umili amuleti femminili assumono da ultimo forme relativamente vezzose.[2] E i demonietti femminili che non evolvendosi, mercè l'arte e la poesia, a tipi superiori, serbano parvenza mostruosa, discendono al grado di spauracchi: Ἀκκὼ καὶ Ἀλφιτὼ δι' ὧν τὰ παιδάρια τοῦ ἀκκοσχολεῖν αἱ γυναῖκες ἀπείργουσιν.

Fig. 26.
Dall' *Archaeologischer Anzeiger*, 1889, p. 150.

Ma anche gli spauracchi femminili più temuti e più irrisi dalla superstizione popolare sembra avessero in origine essenza di Ninfe. Βαυβώ, dal nome di parlante onomatopea, che sì sconcia funzione compieva nei misteri eleusini (cfr. p. 158), e divenne personaggio abituale dei riti orfici, era una Ninfa d'Eleusi.[3] Lamia, la strangolatrice,[4] di Libia.[5] E Ninfa era anche da prima la terribile Ἔμπουσα.[6] Nè parrà inverosimile supporre analoga origine anche per le fantasime loro gemelle Ἀκκώ, Μορμώ e Μορμολύκη (le mormoratrici), Γοργώ e Γοργύρα (le terribili), Γελλώ (la subsannatrice?)[7] e l'eponima Μέγαιρα.[8]

Come si raccoglie dai nomi, questi dèmoni femminili erano sin dall'origine maligni: le sorelle di Σύντριψ, di Σμάραγος, di Σαβάκτης. E accentuandosi, nella generale decadenza della sfera demoniaca a cui appartenevano, queste stimmate di malignità, e addoppiandovisi, con lo scemato timore, l'odio e lo scherno, divennero streghe, e la fantasia popolare le rivestì di forme varissime e orrende, che l'arte, in possesso via via di mezzi più perfetti, traduceva sovente in immagini. Ma è ovvio supporre che da principio fosse loro tribuita una forma analoga a quelle con cui si rappre-

[1] Cfr. WINTER, II, 457, 3.

[2] Cfr. JAHN, *Ueber den Aberglauben des bösen Blicks bei den Alten*, in *Sächs. Berichte*, 1855, tav. IV, 1, 2, 4, 5, 14. cfr. p. 93.

[3] CLEM., *Protrept.*, p. 17: ᾤκουν δὲ τηνικάδε (quando Demetra cercava sua figlia) τὴν Ἐλευσῖνα οἱ γηγενεῖς Βαυβὼ καὶ Δυσαύλης καὶ Τριπτόλεμος. Anche Τριπτόλεμος era un demone speciale, cfr. USENER, op. cit. 141, e LOBECK, *Aglaophamus*, 818. Cfr. anche DIELS, *Arcana cerealia*, in *Miscellanea* SALINAS, 3 seg.

[4] Da λαιμάω. Si potrebbe fors'anche pensare a un Λαμία da Λακμία (la laceratrice (λακίζω)).

[5] Scol. ARISTOF., *Pace*, 758. Λέγεται δὲ ἡ Λάμια Βήλου καὶ Λιβύης θυγάτηρ, ἧς ἐρασθῆναι τὸν Δία φασίν, κ. τ. λ. Cfr. p. 173.

[6] FILOSTR., *Vita d'Apoll.*, 4: ἡ χρηστὴ νύμφη μία τῶν Ἐμπουσῶν ἐστι. Forse aveva carattere di vampiro: cfr. ἐμπίς.

[7] Γελλώ da Γελάω (γελάω). Forse più probabile sarà l'etimologia proposta dal SITTL, da γέλλειν o da γελασείω (*Die Gebärden der Griechen und Römer*, 125).

[8] È di NONNO l'espressione (XXXI, 74) Μέγαιρα βασκάνου ὄμμα φθόνοιο. Cfr. TZETZE, *Chil.*, XII, 811 e seg.. Il μέγαιρα ὁ φθόνος τε ἐστὶ καὶ βασκανία — ἀπὸ Μεγαίρας δαίμονος τινος φθονερωτάτου. Cfr. ORF., *Lith.*, 225 e 728 (Abel).

sentavano i loro fratelli βάσκανοι (cfr. p. 147), e identica, per conseguenza, a quelle delle Ninfe primitive. E che non andasse smarrito il ricordo di queste sembianze primordiali, sembrerebbe provato da un luogo di Festo intorno alle Maniae con cui le nutrici sgomentavano i bimbi (sorelle, dunque di Ἀκκώ e di Μακκώ: cfr. p. 177) e che erano idoletti mostruosi (129): « Manias Aelius Stilo dicit ficta quaedam ex farina in hominum figuras, quia turpes fiant, quas alii Maniolas appellant. Manias autem, quas nutrices minitentur parvulis pueris, esse larvas, idest manes deos deasque [1] qui aut ab inferis ad superos manant, aut Mania est eorum avia materna ». E sempre analogamente a quanto vedemmo verificarsi per i βάσκανοι, idoletti di forme simili si appendevano ai camini, in funzione, dunque, di dèmoni benefici, di ἔφοροι: « Suspendit laribus Manias, mollis pilas, — reticula ac strophia » (Varrone, ed. Riese, *Sesqueulixes*, XIV).

Oramai sappiamo qualche cosa di più preciso sugli spauracchi femminili dei nostri vasi. Sono, in fondo, anch'esse Ninfe, ma Ninfe discese al grado di βάσκανοι. Meno facile è stabilirne i nomi individuali. Si può nondimeno tentare.

Il vaso con la Chimera (fig. 18) proviene da Kameiros. E la sua probabile origine attica non riesce a disperdere alcune suggestioni. Siamo in Rodi, patria dei Telchini. La tradizione attribuisce ai Telchini forme miste di pesce, di serpente e d'uomo; [2] e la nostra megera è evidentemente ricoperta di squame, e mostra anche nell'occhio un che di pisciforme. Sarà sognare ad occhi aperti ravvisare in essa una ninfa telchinia? [3] Il mito qui figurato non lo conosciamo, ma possiamo ricostruirlo senza eccessivo sforzo di fantasia. L'impressione generale ci dice poi che l'artista abbia voluto qui rappresentare una figura mascherata: [4] parrà assolutamente improbabile che prima fonte d'ispirazione, sia pure indiretta, sia stato per il ceramografo un δρώμενον telchinio?

La vecchia martirizzata dai Satiri, più che simigliante, è identica all'altra che irrompe insospettata nel thiasos bacchico. Ambedue sono in mezzo a satiri: e a momenti ci chiediamo se il giovine satirello che nella seconda sembra come atterrito, fra un momento non seguirà l'esempio del suo compagno dadoforo. E pare assai probabile che le due rappresentazioni siano riflessi, vivo l'uno, l'altro illanguidito, di qualche farsa popolare. Ma non sapremmo davvero pensare a Lamia, anzichè a un altro qualunque degli spauracchi femminili.

[1] Si tratta, evidentemente, d'una greca Μανία, sorella di Μέγαιρα.

[2] Cfr. Eustazio, 771: καὶ ἀγαλματοποιίαν δὲ εὑρεῖν τούτους καὶ μέταλλα καὶ ἀμφιβίους εἶναι καὶ ἐξαλλάσσειν τὰς μορφὰς, ὡς ἐμφερεῖς τὰ μὲν δαίμοσι, τὰ δὲ ἀνθρώποις, τὰ δὲ ἰχθύσι, τὰ δὲ ὄφεσι. μῦθος δὲ καὶ ἀχείρας αὐτῶν ἐνίους εἶναι καὶ ἄποδας, καὶ ἀνὰ μέσον τῶν δακτύλων δέρματα ἔχειν κατὰ χῆνας· ἦσαν δέ, φασι, καὶ γλαυκῶποι καὶ μελανόφρυες.

[3] Non sembrerà inverosimile che Telchini siano pure i mostriciattoli raffigurati sull'anfora pubblicata dal Duemmler (*Kleine Schriften*, III, tav. VII).

[4] Cfr. il vaso *G*, Heydemann e Benndorf, *G. u. s. V. B.*

XIII.

Dunque, Cabiri, Telchini, Cureti, Coribanti, Efesti, Dattili, Ninfe, ἔφοροι e βάσκανοι maschili e femminili, appartengono in origine all'unica sfera dei dèmoni speciali, e non differiscono gli uni dagli altri per qualità, ma solo per grado, secondo la dignità e l'importanza della cosa, del fenomeno, dell'attività che proteggono o avversano. Il concetto embrionale di tutti è in fondo la superstizione del malocchio, l'eterna e vera e indistruttibile religione di tutte le plebi, le quali in ogni tempo e in ogni àmbito di civiltà immaginano spontaneamente e perennemente queste due schiere, invisibili e possenti, di esseri avversi e favorevoli, di βάσκανοι e di ἔφοροι: il malocchio e l'amuleto che vale a tenerlo lontano. Ma quali le ragioni della loro mostruosità, del tipo insistentemente pigmaico-camitico?

L'analogia ci spinge a fissare in un'antichità assai remota i numi speciali. E ad una conclusione simile induce presto anche la disamina delle testimonianze antiche.

Infatti, la religione che li venerò dèi supremi e forse esclusivi, non saprebbe identificarsi con alcuna di quelle dei momenti preellenici o protoellenici di cui possiamo ricostruire una probabile immagine.

Non certo con quella che dominò il momento immediatamente anteriore al medioevo ellenico (basso-micenaico), e che ebbe, su per giù, il tipo fermato nei poemi d'Omero.[1]

E neppure con quella del precedente periodo «minoico» (proto-micenaico). In quel variopinto complesso in cui si trovano sopravvivenze di culti teriomorfici, associazioni di divinità con fiere, numi antropomorfi, simboli, resti di culti aniconici,[2] i Numi speciali non poterono essere che reminiscenze, eccezioni, incapaci di dare il suggello a tutta la religione.

Ma gli antichi ebbero anche il ricordo di un momento pelasgico. E il famoso luogo di Erodoto, mentre induce a considerare questo momento come proto-minoico o preminoico,[3] fa intravvedere come la religione che lo dominò si avvicinasse davvero un po' più, sebbene non si identificasse, col tipo di cui ora ci occupiamo.

[1] Rimando al lavoro, già citato, di VIGILIO INAMA: *Omero nell'età micenea*; le cui conclusioni sono, secondo me, ineccepibili.

[2] Cfr. HALL, *The oldest civilization in Greece*, p. 203 e seg.; REINACH, *La Crète avant l'histoire*, in *L'Anthropologie*, 1904, p. 290; BURROWS, *The discoveries in Crete*, p. 133 e seg. È qui l'esauriente bibliografia.

[3] Il RIDGEWAY, *Early age of Greece*, p. 80, vorrebbe invece identificare i Pelasgi coi Micenei. Il ragionamento ond'egli giunge a tale conclusione non è forse il più felice del suo ottimo libro. Del resto, s'intende che queste distinzioni sono molto relative e che bisogna tener conto della probabile differenza di maturazione dei varî periodi sulle isole e sul continente.

Della religione pelasgica si conservavano memorie in parecchi santuarî. E dai ministri del più antico di essi, quello di Dodona,[1] Erodoto apprese le seguenti leggende (II, 51 e seg.):

a) che i Pelasgi veneravano un Ermete fallico, e narravano intorno ad esso un mito misterioso;

b) che essi fondarono in Samotracia i misteri cabirici, nei quali si svelava per l'appunto anche il mistero d'Ermete fallico;

c) che onoravano i numi con appellativi (ἐπωνυμίαι) e non coi nomi;

d) che in seguito chiesero però ed ottennero dall'oracolo il permesso di designarli con nomi tolti ai barbari.

Alcuni di questi tratti fanno pensare ai numi speciali. Le ἐπωνυμίαι sembrano tutta una cosa con gli appellativi, designanti ufficio, con cui quelli erano invocati. E l'Ermete fallico adorato nei misteri cabirici difficilmente sarà stato altra cosa che un idoletto simile agli Efesti e ai Cabiri ricordati dallo stesso Erodoto (v. p. 150-151). Ma si badi. I riti cabirici, di carattere fallico, erano dai Pelasgi celebrati come misteri.[2] Non appartenevano dunque alla religione ufficiale e comunemente diffusa: erano una eccezione, cioè una sopravvivenza. Gli idoli in essi venerati ebbero vita, potere e dominio assoluto in un momento anteriore. Ancora si noti che i Pelasgi conoscevano di fatto i nomi degli Dei. Essi *avevano memoria* d'un tempo in cui li onoravano con ἐπωνυμίαι. E questo momento che essi credevano protopelasgico, sarà molto probabilmente da immaginare prepelasgico.[3]

Fig. 27. Da Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, III, fig. 293.

In una caligine non meno densa si sprofondano certi antichissimi idoletti femminili, rinvenuti, in terreni neolitici, in varie parti d'Europa, e specialmente nelle regioni su cui brillò poi la civiltà « egea ». Ricorderò quello scavato dal Mosso a Festo.[4] E dello stesso tipo troviamo anche demonietti maschili: per esempio, quelli venuti a luce in un sacello di Cnosso.[5]

[1] II, 52: ὡς ἐγὼ ἐν Δωδώνῃ οἶδα ἀκούσας — 50: τούτων τὰ μὲν πρῶτα αἱ Δωδωνίδες ἱρεῖαι λέγουσι.

[2] II, 52: Ἔθυον δὲ πάντα πρότερον οἱ Πελασγοὶ θεοῖσι ἐπευχόμενοι, ὡς ἐγὼ ἐν Δωδώνῃ οἶδα ἀκούσας, ἐπωνυμίην δ'οὐδ'οὔνομα ἐποιεῦντο οὐδενὶ αὐτῶν. οὐ γὰρ ἀκηκόεσάν κω.

[3] II, 51: Ὀρθὰ ὦν ἔχειν τὰ αἰδοῖα τἀγάλματα τοῦ Ἑρμέω Ἀθηναῖοι πρῶτοι Ἑλλήνων μαθόντες παρὰ Πελασγῶν ἐποιήσαντο· οἱ δὲ Πελασγοὶ ἱρόν τινα λόγον περὶ αὐτοῦ ἔλεξαν, τὰ ἐν τοῖσι ἐν Σαμοθρηίκῃ μυστηρίοισι δεδήλωται; ib.: ὅστις δὲ τὰ Καβείρων ὄργια μεμύηται, τὰ Σαμοθρήικες ἐπιτελέουσι παραλαβόντες παρὰ Πελασγῶν, οὗτος ὡνὴρ οἶδε τὸ λέγω.

[4] *Escursioni nel Mediterraneo, ecc.*, p. 214. Circa le pretese dipendenze del tipo cfr. REINACH, in *L'Anthropologie*, 1898, p. 20.

[5] Mosso, op. cit., p. 159.

Tra le varie ipotesi avanzate per spiegare le bizzarre mostruosità di questi idoli, l'anormale sviluppo del ventre e la steatopigia, la più ovvia, la più probabile, è che esse designino un tipo etnico. Comunque sia di ciò, sono le medesime con cui una tradizione costante caratterizza i dèmoni speciali. Onde parrà difficile sottrarci alla impressione che quelle rozze statuette fossero le materiali obiettivazioni dei dèmoni di quella primordiale religione.

Fig. [illegible]
Da Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, III, fig. [illegible]

Ma a questo punto è indispensabile rispondere ad una troppo facile obiezione. I dotti che indagarono l'origine del tipo cabirico, senza però collegarla con tutti gli altri problemi a cui la vedemmo connessa, posti a riscontro i demonietti fallici con una serie di figurine greche che per talune peculiarità li ricordano, fanno risalire le une e gli altri al tipo di Bes-Phta.[1]

Esaminiamo un po' da vicino i due tipi che non si vogliono certamente confondere.

Phta, quale ci appare in numerosissime repliche (fig. 27),[2] non è assolutamente un pigmeo. È un embrione, un feto. Da lui possono esser derivate le molte figurette di bambini ignudi accoccolati, che presso i Greci compievano funzioni di ἀποτρόπαια.[3]

Ma è recisamente da escludere una identificazione col tipo che la tradizione letteraria e monumentale assegna alla classe di dèmoni di cui ci occupiamo.[4]

Per Bes il caso è certo assai differente. Il tipo egiziano (fig. 28), perdendo attraverso le repliche fenicie[5] la primitiva rigidità stilizzata, perviene in Grecia ad una forma che veramente ricorda i nostri demonietti (fig. 29). Ed è, come si scorge dalle

[1] P. e., ORSI (*M. A. L.*, p. 838): «L'egiziano Bes o Phta in Grecia diviene un παίγνιον, e come tale serba il suo valore di ἀποτρόπαιον». BOEHLAU (op. cit., p. 155): «Unzweifelhaft liegt der Typus des Phta-Embryo zu Grunde». Vedi anche lo scritto del KRALL, in BENNDORF-NIEMANN, *Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa*, 72 e seg. Le figurine di cui parliamo si trovano un po' dappertutto sul continente greco, e nella Caria (Mylasa), a Naucrati (colonia milesia), a Melos, Rodi, Egina, Megara, Siracusa (BOEHLAU, op. cit., p. 150 e 155). Cfr. FURTWAENGLER, *Zwei griechische Terracotten*, in *A. R. W.*, 1907, p. 321.

[2] PERROT-CHIPIEZ, III, 420, cfr. 78. Cfr. STEPHANI, *C. R.*, 1865, VI, 9; *M. A. L.*, XI, 3, 4, 5, 6. Cfr. BOEHLAU, op. cit., p. 155 e tav. XIII, 4.

[3] Cfr. JAHN, *Sächs. Berichte*, 1855, tav. IV e V. Al diligentissimo e celebre lavoro, già ricordato, rimando per la bibliografia.

[4] Non voglio escludere con questo che alcuni degli [illegible] παῖδες (cfr. p. 125) presentassero il tipo di Phta. Nè alcuno potrebbe negare il [illegible] delle confusioni [illegible] moltiplicantisi, come si [illegible] il primitivo concetto informatore di questi esseri.

[5] PERROT-CHIPIEZ, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, III, 65.

funzioni che compie, dai vari simboli onde s'adorna, un εὔνους, un ὀφέλανδρος, un Agatodemone, come giustamente lo chiamò il Gerhard.[1]

Pure si badi. La posizione accoccolata, che qui sembra caratteristica, e che assai probabilmente aveva significato apotropaico,[2] non esiste negli idoletti che rappresentano βάσκανοι, ἔφοροι, o alcun altro dei δαίμονες di cui ci siamo occupati. Per lo meno, giungendo nel suolo greco, Bes s'è levato ed ha vissuto. Inoltre manca in esso qualsiasi designazione etnica. Bes è semplicemente un nano. Se Erodoto avesse visto in Memfi un idolo simile, difficilmente, credo, lo avrebbe detto πυγμαίου ἀνδρὸς μίμησις (cfr. il luogo di Ctesia, p. 151). Inoltre, terza differenza, forse la più profonda, manca in Bes il carattere fallico.

Fig. 29
Da Gerhard, *Gesammelte akademische Abhandlungen*, II, tav. L, 4.

Sicchè potremo tutt'al più ammettere che l'idoletto egizio influisca a modificarne in parte uno già esistente fra i Greci; ma non credo si possa parlare assolutamente di derivazione. E già mi sembra senz'altro da escludere che il concetto d'un dèmone egizio-fenicio s'infiltrasse così largamente in tutta la Grecia.[3]

Ad ogni modo sono innegabili le analogie che intercedono fra Bes e i nostri demonietti. Ma non si tratterà già di relazione da padre a figli, bensì di fratello a fratelli. Così Bes, io credo, come il tipo di Agatodemone, come le innumerevoli schiere di demonietti delle figurazioni ceramiche, come, infine, la testa di negro scimiesco trovata dal Boehlau in una tomba di Samo (fig. 30)[4] e forse alcune figurine femminili del periodo micenaico (fig. 31),[5] non sono che repliche, variate secondo i luoghi, i tempi, l'abilità dell'artista, le immense indeterminabili circostanze concomitanti, dell'unico idolo steatopige al quale nell'epoca barbarica, che per brevità diremo prepelasgica, fu prestato culto in tutto il bacino del Mediterraneo. Accanto alle repliche

[1] *Ueber Agathodaemon*, in *Gesamm. akad. Abhandlungen*, II 21, tav. L, 4. Simili su per giù, tutti gli altri della tavola.

[2] JAHN, op. cit., tav. III, p. 30.

[3] Come da respingere assolutamente mi sembrano le idee esposte dal BÉRARD nel suo lavoro: *De l'origine des cultes arcadiens*; sebbene neppure accetterei integralmente le conclusioni a cui giunge il BELOCH nel noto scritto: *Die Phoeniker am aegaeischen Meer*, in *Rhein. Mus.*, 1894, p. 111 e segg. Vedi anche il geniale volumetto del MAASS, *Griechen und Semiten auf dem Isthmus*. In un articolo già ricordato del FURTWAENGLER, apparso quando il mio lavoro era interamente scritto, trovo, appunto a proposito di questi demoni, le seguenti parole: « Auch unserem Zwergdämon eine griechische Vorstellung zu Grunde liegt, die aber vielleicht mit einer phönikischen in Kombination eingetreten ist » (*Zwei griechische Terrakotten*, in *A. R. W.*, 1907, p. 321 e segg.).

[4] Op. cit., tav. XIII, 1, 1[a], p. 47 e 157 e seg.

[5] Cfr. RIDGEWAY, *Early age of Greece*, p. 25, e MILANI, *S. M. A.*, I, 204

che via via, consone al successivo progredir dell'arte, doverono sempre più precisamente incarnare il concetto fondamentale del tipo, alcune delle rozzissime statuette primitive rimasero in santuarî, allo stesso titolo degl'idoli aniconici; e non furon forse quelle circondate di minor venerazione.

XIV.

E ripetiamo anche una volta la domanda: perchè questi numi speciali sarebbero stati rappresentati in forma d'idoli pigmaico-camitici?

Rispondano per noi gli armoniosi esametri di Senofane (15 Diels):

> ἀλλ' εἰ χεῖρας ἔχον βόες ἠὲ λέοντες
> ἢ γράψαι χείρεσσι καὶ ἔργα τελεῖν ἅπερ ἄνδρες,
> ἵπποι μέν θ' ἵπποισι βόες δέ τε βουσὶν ὁμοίας
> καί κε θεῶν ἰδέας ἔγραφον καὶ σώματ' ἐποίουν
> τοιαῦθ' οἷόν περ καὐτοὶ δέμας εἶχον ὅμοιον.

Fig. [illegible].
Da Boehlau, *Aus ionischen und italischen Nekropolen*, tav. XIII, 1.

Certo il filosofo artista che a tale conclusione era assurto da una larga osservazione di dati di fatto — *τοὺς μὲν γὰρ Αἰθίοπας μέλανας καὶ σιμοὺς γράφειν ἔφησε τοὺς οἰκείους θεοὺς ὁποῖοι δὴ καὶ αὐτοὶ πεφύκασιν* (16 Diels) — se avesse veduto i nostri idoletti, non avrebbe esitato un istante a riconoscere in essi i numi d'un popolo camitico-pigmaico.

Or le moderne ricerche hanno stabilito senza possibile dubbio l'esistenza d'un antichissimo tipo negrita in Europa.

Riferisco addirittura le parole del Wilser,[1] che, esaminati e vagliati i ritrovamenti preistorici e le ricerche anteriori, conclude: « Angesichts dieser Thatsachen lässt sich das Vorkommen einer dem Negerstamme (Homo niger) nahe verwandten Rasse in der europäischen Urzeit nicht mehr in Abrede stellen ». — « Dass in der Urzeit nicht allein nur verschiedene ausgestorbene Grossaffen, sondern auch negerähnliche Menschen in unserem Welttheil gelebt haben, hat nichts Auffallendes, wenn man bedenkt, dass vor der Eiszeit unsere ganze Fauna und Flora der heutigen afrikanischen entsprach ».[2] E già il Verneau, dall'esame d'un materiale pur meno

[1] *Globus*, 1905, vol. I, p. 45. Cfr. vol. 83, nn. 23, 24 e 84, n. 6.

[2] Del resto anche durante le epoche diluviale e interglaciale, in cui appunto si pone il principio dell'umanità continuano la fauna e la flora di tipo subtropicale. Cfr. ARCHIBALD GEIKIE, [illegible], p. 1315 e seg.

[illegible]pioso, poteva stabilire, oltre che l'esistenza, la diffusione e quindi l'importanza di questi popoli negriti.[1]

Ma non basta. La scienza preistorica ha pure provata l'esistenza, in Europa, d'un' antichissima razza pigmaica,[2] che avrebbe lasciato sopravvivenze fra le stirpi dominatrici.[3]

E oramai si disegna abbastanza ovvia e seducente l'ipotesi che quegli antichissimi popoli abbiano già avuto idoletti, naturalmente di tipo negroide, e che le posteriori razze dominatrici li abbiano ereditati, circondandone l'origine di un mistero che col volger dei secoli diveniva sempre più fitto. Ma il mantenersi, il riprodursi di questi idoletti, se non addirittura il loro sorgere, è forse effetto di un processo più complicato.

Fig. [illegible]-a. Da Boehlau, *Aus ionischen und italischen Nekropolen*, tavola XIII, 1.

Le razze di tipo etnico differente producono sempre l'una sull'altra impressione di stranezza e di mostruosità; e spesso si tribuiscono reciprocamente carattere e qualità demoniache. Il fenomeno è già esemplificato in Erodoto; e tra i casi più tipici ricorderò quello degli Ἀργιππαῖοι. Essi, fra altro, sono (IV, 23) φαλακροὶ ἐκ γενεῆς, καὶ ἔρσενες καὶ θήλεαι ὁμοίως, καὶ σιμοὶ καὶ γένεια ἔχοντες μεγάλα, φωνὴν δὲ ἰδίην ἱέντες, ἐσθῆτι δὲ χρεώμενοι Σκυθικῇ, ζώοντες δὲ ἀπὸ δενδρέων — ὑπὸ δενδρέῳ δὲ ἕκαστος κατοίκηται, τὸν μὲν χειμῶνα ἐπεὰν τὸ δένδρεον περικαλύψῃ πίλῳ στεγνῷ λευκῷ, τὸ δὲ θέρος ἄνευ πίλου. τούτους οὐδεὶς ἀδικέει ἀνθρώπων· ἱροὶ γὰρ λέγονται εἶναι [illegible] ὃς ἂν φεύγων καταφύγῃ ἐς τούτους, ὑπ' οὐδενὸς ἀδικέεται.

Facile sarebbe citare fenomeni analoghi, anche dell'età moderna: io ricordo un brano del bellissimo *Kokoro*[4] di Lafcadio Hearn. Quando i primi Americani andarono nel Giappone, si diffuse in tutto il paese una gran quantità di stampe in cui i Giapponesi riproducevano gli stranieri c o m e l i v e d e v a n o, con gli occhi verdi dei mostri, coi capelli rossi come Shojo, coi nasi come Tengu, con abiti di forme e

[1] Citato dal WILSER. Es hat den Anschein, als ob die [illegible] donna e il giovine del Museo di Monaco die Vertreter einer fossilen Rasse sind, die eine nicht unbedeutende Rolle gespielt hat, da sie diese so eigenartigen Merkmale auf verschiedene weit[illegible] voneinander sehr entfernte Nachkommen übertragen hat.

[2] [illegible] SCHMIDT, in [illegible] 1895, vol. I, p. 121, 30[illegible] 325.

[3] [illegible], in *Globus*, 1905, I, p. 45. Sono pure noti [illegible] il SERGI nelle sue ricerche antropologiche. Egli crede che popoli negroidi vengano dall'Asia in Europa, e costituiscano, via via schiarendosi, il tipo mediterraneo, egeo, pelasgo, o come si voglia dire. Questi potrebbero essere gl' invasori, che sommergono, meno qualche isola, il tipo pelasgico. Tali risultati sembra che vadano via acquistando credito.

[4] Pag. 174 della versione di De Georgio. Vedi anche l'altro acuto scritto dell' HEARN, *Le facce nell'arte giapponese*, nelle *Spigolature nei campi di Buddho* (p. 97 e seg. nella traduzione De Georgio).

colori assurdi. Nè gli stranieri erano riguardati come uomini, ma piuttosto come animali: con doti, s'intende, demoniache (cfr. p. 170).

Qualche cosa di simile potè ben avvenire in un antichissimo periodo della preistoria ellenica. Le razze negroidi e pigmaiche sparivano a mano a mano, si restringevano in isole etniche, si rifugiavano forse in luoghi impervii. Gl'invasori sempre più si abituarono a considerarli come esseri demoniaci, e oltre al venerare i loro idoli, doverono anche riprodurre addirittura, senza intermedio figurato, le loro sembianze.

Fig. [illegible].
Da Milani, *Studi Materiali d'Archeologia*, I, 204.

Tale origine avrà appunto avuta la testa a tipo negroide scimiesco trovata nella tomba di Samo (fig. 30). Le leggende dei Cabiri, dei Telchini, dei Dattili, ora uomini, ora dèmoni, sarebbero reminiscenze, sempre più confuse e intralciate di lussureggianti contaminazioni, di quegli antichissimi popoli: loro designazioni originarie quei nomi che in genere si ribellano così assolutamente a plausibili interpretazioni etimologiche.[1]

Certo si potrebbero saggiare più a fondo le probabilità, tentare più minutamente i particolari di simile processo. Ma a far ciò, occorrerebbe prendere in esame un'altra complessa questione: la origine, cioè, dei Satiri, i Sileni, i Centauri,[2] i Ciclopi. In uno studio a parte tenterò presto la soluzione del seducente problema. Esso è troppo complicato e troppo importante perchè la sua trattazione possa avere carattere accidentale, fine unicamente sussidiario.

Ettore Romagnoli.

[1] Abbiamo veduto che, secondo una tradizione, la Beozia sarebbe stata detta anticamente Cabirea (p. 102, nota 1). Una simile intorno ai Telchini è riferita da Eustazio (772): ἱστορεῖται δὲ καὶ ἡ Ῥόδος ἀπ' αὐτῶν Τελχινία καλεῖσθαι.

[2] Cfr. Ridgeway, op. cit., I, 177; Harrison, op. cit., 380-81. Mi convince il metodo, ma non saprei accettare le conclusioni della egregia scrittrice.

LA TRADIZIONE SULL'ORIGINE DEGLI ETRUSCHI

PRESSO ERODOTO.

Nell'indagare l'origine e la contenenza della nota leggenda erodotea, secondo la quale Tirreno figlio di Ati avrebbe guidato coloni dalla lontana Lidia sulle coste della regione italica abitata dagli Umbri, divenendo eponimo del popolo e del paese (I, 94), cercherò di sfuggire alle seduzioni del problema riguardante la nazionalità del popolo etrusco, come il pilota evita le secche e gli scogli in un mare insidioso. La questione che intendo trattare è più storiografica che storica, e i risultati ai quali pervengo si possono conciliare tanto con le vedute di coloro che nella tradizione erodotea riconoscono un fondo di sostanziale autenticità, quanto con quelle dei tenaci assertori della teoria niebhuriana. Pertanto mi ritengo dispensato dall'obbligo di ricercare se il greco Τυρσηνοί o Τυῤῥηνοί sia proprio la forma greca corrispondente al latino *Tusci*,[1] oppure l'applicazione fatta dai Greci del nome Τυῤῥηνοί agli Etruschi sia l'effetto dell'omofonia delle due radici; e, ammesso questo processo, se l'etimologia popolare abbia colto nel segno, assimilando due nomi che effettivamente avevano un' origine comune, oppure sia stata d'una perversa efficacia nella creazione d'un mito etnografico.

All'incontro stimo opportuno rilevare che la leggenda erodotea non può in alcun modo ritenersi come l'eco d'una tradizione storica autentica; ma, nell'ipotesi più fortunata, andrebbe riguardata come l'effetto d'un' induzione giusta, fondata sopra visibili affinità etnografiche. Il consenso di tanti critici illustri [2] mi dispensa dal tentare una

[1] Cfr. MÜLLER-DEECKE, I, pp. 65-66; G. KÖRTE, in PAULY-WISSOWA, *Etrusker*, p. 1, col. 1 dell'estratto. Quest'ultimo accoglie un concetto già espresso da altri critici: «Die von Griechen geprägte Namensform Τυρσηνοί (die Endung ist namentlich in der Gegend des Hellespont verbreitet) scheint die Art des Wohnens in hohen festen Häusern (Türmen, Burger: τύρσις, *turris*) welche den Griechen und später den Italikern als für dieses Volk charakteristisch erschien, zu bezeichnen»; ma poco si concilia con l'opinione che si debbano i Τυῤῥηνοί o Τυρσηνοί identificare coi *Turscha* del tempo di Mernemptah, a meno che il ravvicinamento tra i nomi Τυρσηνοί e τύρσις il Korte non lo ritenga effetto di un etimologia popolare.

[2] PAIS, *Storia della Sicilia e della Magna Grecia*, pp. 449-450; KÖRTE, *Ibid.*, p. 1, col. 2: «Nun liegt es auf der Hand, dass die Erzählung Herodots in ihrer völlig sagenhaften Form nicht als geschichtliche Ueberlieferung gelten kann». Ritengo quindi superfluo spendere molte parole per dimostrare l'incosistenza delle idee espresse in proposito dal Modestov, della cui *Introduction à l'histoire romaine* abbiamo avuto testè una traduzione francese. Cfr. pp. 345: «Dans ce récit, que l'historien n'a pas invente [non è una scoperta!], mais qu'il à puisé dans les traditions locales de l'Asie Mineure [se bastasse la nazionalità della tradizione per provarne la veracità!] nous relevons trois indications dont la valeur ...».

particolareggiata dimostrazione di questa verità, contentandomi di segnalare il carattere mitico dei personaggi complicati in questo avvenimento: Ati, Lido (Herod. I, 7) e Tirreno, poichè il primo è una divinità (E. Meyer, *Geschichte des Alterthums*, I, 300), gli altri due sono evidenti eponimi dei popoli. Infatti, se della migrazione lidica si fosse conservata una reminiscenza, sia pure pallida nelle fonti letterarie, avremmo con tutta probabilità il nome dell'ecista storico.[1] Ma sarebbe abbastanza singolare se, mentre in Grecia si era oscurata ogni memoria del movimento coloniale sulle isole e le coste dell'Egeo e del Mediterraneo,[2] presso i Lidi si fosse conservata la reminiscenza dell'emigrazione avvenuta in tempi tanto remoti, diretta a un paese tanto fuori del loro orizzonte geografico. Dalle considerazioni qui esposte, scaturisce una conseguenza che, ben meditata, varrà a liberare il campo della discussione dalla faragine di obiezioni inutili e tediose, per le quali la critica storica è spesso condannata al lavoro infecondo di spazzare la via dagli ingombri spesso lasciativi dall'operosità degli studiosi. L'ignoranza di Xanto, attestataci da Dionisio (I, 28), sulla migrazione di Lidi verso le coste d'Italia, non è un argomento contro la sua storicità: onde, mentre ad esso inopportunamente ricorrono i seguaci del Niebhur,[3] non provvedono meglio alla difesa delle loro tesi i propugnatori della leggenda erodotea, escogitando spiegazioni inutili per attenuare il valore del silenzio di Xanto, o congetturando che nell'originale dell'opera di questo logografo si dovesse trovare la versione medesima di quella data da Erodoto, ma che da Dionisio il ciclografo nella manipolazione dei Λυδιακά fosse stata sostituita la versione che ci presenta come xantea Dionigi d'Alicarnasso.[4] In verità, qualora dall'alternativa se Xanto abbia o trattato dell'emigrazione lidia in Etruria, dipendesse la soluzione della controversia, l'espediente di rendere il rimaneggiatore responsabile della divergenza da Erodoto, metterebbe in luce nel modo più manifesto la bancarotta dell'ipotesi secondo la quale gli Etruschi sarebbero coloni Lidi. Poichè l'autenticità dei frammenti di Xanto è superiore a ogni dubbio;[5] ma, se anche fosse fondato il sospetto che il testo di Xanto avesse subito alterazioni frequenti e profonde, nel frammento riferitoci da Dionisio

[1] Molte volte è illusoria anche la storicità dell'ecista. Cfr. Pais, *Ibid.*, pp. 165-173.

[2] Certamente tutte le notizie cronologiche delle *ktiseis* di colonie greche in Sicilia e in Italia derivano da cronache locali. Le notizie contenute in Tucidide riguardo alla fondazione di Naxo, Siracusa, Megara, ecc., risalgono senza dubbio ad Antioco di Siracusa.

[3] Va da sè che questa designazione « seguaci del Niebhur » va intesa in senso molto largo. Bene impostata è tuttavia la questione dal Lattes (*Rendiconti dell'Accademia dei Lincei*, 1894, ser. V, vol. III, fasc. 1 2, p. 70), il quale si vale del silenzio di Xanto contro quelli che a queste tradizioni dànno tanta importanza.

[4] Brizio, *Nuova Antologia*, vol. CCXXI, 1892, p. 133 op. cit., p. 350: « Cependant même cette consideration, independamment de son caractère negatif qui l'attenue dejà, perd beaucoup de sa consistence lorsqu'on songe que à l'epoque de Denys d'Halicarnasse on ne connaissait plus l'original des Λυδιακά de Xanthus, mais une edition remaniée par un auteur alexandrin, Denys Scytobrachion ».

[5] Cfr. Pomtow, *De Xantho et Herodoto rerum Lydiarum scriptoribus*, pp. 2 e seg.; F. Bethe, *Quaestiones Diodoreae mythographae*, p. 10 e seg. Con questi

vedrei una delle poche fortunate reliquie non tocche dal lavoro di profanazione letteraria. Nè invero bisogna spendere molte parole per mettere in rilievo la diversità di carattere tra la versione xantea, che consiste in un arido schema genealogico, e l'erodotea, che ha un colorito poetico di certo più rispondente al gusto d'un dotto alessandrino. Inoltre quest'ultima ebbe una diffusione così larga che si può seriamente dubitare se Dionisio il ciclografo, al tempo in cui scriveva, potesse aver notizia d'un' altra tradizione, se questa non si trovasse in un documento vetusto al pari delle storie d'Erodoto. Adunque, se anche gli Etruschi fossero Lidi γνήσιοι καὶ ἰθαγενεῖς, sarebbe naturalissimo che Xanto non avesse nè di loro nè del loro arrivo in Italia avuto notizia alcuna, poichè la migrazione sarebbe avvenuta in età anteriore al sorgere della storiografia. Rinuncino adunque i patrocinatori della teoria del Niebhur e dell'Helbig all'argomento della testimonianza di Xanto, e si tranquillizzino i fervidi propugnatori dell'origine orientale degli Etruschi riguardo al significato dell'ignoranza di Xanto, poichè questa non farebbe crollare neanche una pietra del lore edificio, il quale, se mai, potrebbe sgretolarsi sotto il fuoco di più vigorosa e più nutrita artiglieria.

È stato pensato che l'atteggiamento della leggenda erodotea si debba ripetere da un equivoco. Xanto dava come figli di Ati Lido e Torrebo, Erodoto Lido e Tirreno: la somiglianza di suono tra Tirreno e Torrebo avrebbe prodotto la sostituzione di Tirreno a Torrebo, e quindi sarebbe avvenuta l'efflorescenza del mito etnico dovuta all'etimologia.[1] Ora, per poco che si rifletta al carattere della narrazione erodotea, balza agli occhi evidente l'inammissibilità di questa esegesi. La versione di Erodoto e quella di Xanto hanno ciascuna un'impronta propria: in quella di Xanto domina la preoccupazione di trovare un capostipite ai Lidi e ai Torebi,[2] in quella d'Erodoto la circostanza della migrazione è parte integrante ed organica della leggenda, che — è bene metterlo in rilievo — vigeva tra i Lidi,[3] e quindi

autori non consento senza riserve per l'interpretazione che dànno del luogo di Ateneo, p. 515 E, volendo escludere il rimaneggiamento; ma la fedeltà nel riprodurre le narrazioni di Xanto emerge luminosamente dai framframmenti superstiti.

[1] E. MEYER, *Geschichte des Alterthums*, II, p. 501. Cfr. ancora DI SANCTIS, *Storia dei Romani*, I, 129 il quale dà la cosa soltanto come probabile. Della pretesa equivalenza tra la forma *Torrebo* e *Tirreno* stabilita da Ottofredo Muller, e accettata, come sembra, dal nuovo editore Deecke parleremo sotto a p. 189, n. 2. Essa è discutibile ma, se anche fosse dimostrata, non arrecherebbe nessuna conferma alla tesi del Brizio (*ibidem*) che cerca conciliare la versione di Xanto con quella d'Erodoto. A questo fine non riesco a vedere che giovi la citazione di TACITO, *Ann.*, IV, 55; poichè Tacito presentando « Tyrrhenum Lydumque Atye rege genitos » non fa che riprodurre la testimonianza d'Erodoto, il quale, se a I, 94 non ha detta esplicitamente che Lido era figlio di Ati, l'aveva altrove ricordato (I, 7). Tacito non era certo un semplice trascrittore!

[2] DIONYS., I, 28: Ἄτυος δὲ παῖδας γενέσθαι λέγει Λυδὸν καὶ Τόρηβον... ἀπὸ Λυδοῦ μὲν γίγνονται Λυδοί, ἀπὸ Τορήβου δὲ Τόρηβοι.

[3] HEROD., I, 94: φασὶ δὲ αὐτοὶ Λυδοὶ καὶ τὰς παιγνίας τὰς νῦν σφίσι τε καὶ Ἕλλησι κατεστεώσας ἑωυτῶν ἐξεύρημα γενέσθαι. ἅμα δὲ ταύτας τε ἐξευρεθῆναι παρά σφισι λέγουσι καὶ Τυρσηνίην ἀποικίσαι, ὧδε περὶ αὐτῶν λέγοντες.....

anche per questo motivo non potrebbe aver preso lo spunto dall'equivoco di dotti o di viaggiatori. L'opinione che autori di questo collegamento degli Etruschi coi Lidi si debbano ritenere i Focesi, dai quali l'avrebbero appreso gli stessi Lidi, potrebbe pur contenere qualche cosa di vero, ma certo si esagererebbe non vedendo nel contenuto della tradizione erodotea altro che un'importazione focese nella Lidia.[1] Un elemento indigeno nel nucleo primitivo della leggenda si rivela nella circostanza che a questa emigrazione parziale era collegata l'invenzione dei giuochi, dei quali i Lidi si vantavano come inventori. Non vi è dunque motivo di negare a costoro la paternità di questa tradizione, e, se un' azione si volesse riconoscere ai naviganti focesi, questa si ridurrebbe soltanto alla localizzazione in Italia della meta raggiunta dai coloni Lidi. Ma perchè avvenisse la localizzazione in Italia della colonia condotta da Tirreno, bisogna sempre supporre che nella tradizione lidia si parlasse di uno stuolo di avventurieri o chiamati o destinati a chiamarsi Tirreni. Sappiamo che nella Lidia v'era una città denominata Tyrrha non lungi dalla riva sinistra del Caistro e ai confini del territorio abitato da coloni ionici. Potrebbe Tyrrha non aver nulla a vedere con Τυρρηνοί o Τυρσηνοί: ma quando mai il mito si è preoccupato dell'accertamento delle etimologie? Il nome della moderna Gallipoli deriva dal greco Καλλίπολις: ciò non ha impedito di vedere nel primo elemento del nome italiano il gallo, che è effettivamente rappresentato nell'insegna della città col motto *fideliter excubat*. Pertanto a chi investiga l'origine della leggenda lidia il collegamento fra *Tyrrha* e *Tyrrheni* si presenta spontaneamente e, direi quasi, s'impone; e si genera la persuasione che i Tirreni dai Lidi fossero creduti i coloni di Tirra. Ma se noi riteniamo estranea al contenuto della leggenda originaria la circostanza data da Erodoto che i Lidi guidati da Tirreno vennero εἰς Ὀμβρικούς, ammettendo che possa essere un'induzione di storici fondata su combinazioni di elementi forniti da navigatori greci, bisogna rintracciare altrove i Tirreni ai quali era rivolta l'attenzione dei Lidi. Non vi è bisogno di andarli a cercare molto lontano: erano conosciute popolazioni nella Calcidica, a Lemno, a Imbro col nome di Tirreni (Thucyd., IV, 109).[2]

[1] Quest'opinione è fondata principalmente sulla testimonianza d'Erodoto (I, 164), secondo la quale furono i primi Greci a fare lunghe traversate marittime, e rivelarono τόν τε Ἀδρίην καὶ τὴν Τυρσηνίην καὶ τὴν Ἰβηρίην καὶ τὸν Ταρτησσόν....

[2] L'opinione dello scambio tra i Tirreni dell'Egeo e quelli d'Italia in Erodoto, avevo già espresso in altro mio lavoro, ma sotto un aspetto e con un contorno di idee che ora non potrei in niun modo integralmente mantenere. La connessione tra Tyrrha e Τυρσηνοί o Τυρρηνοί è ammessa da Müller-Deecke (I, pp. 74-75). Anzi secondo gli autori precitati, p. 75: « Tyrrha und Torrha sind offenbar nur geringfügige Nuäncen desselben Wortes: das übriges ist Endung, Tyrrhener und Torrheber darf als gleichbedeutend gelten ». Contro queste induzioni etimologiche vedi Korte (op. cit., p. 3, col. 1). Non mi genera difficoltà il ρ scempio della forma Τυρηνοί presso Dionisio, potendo essere un particolare puramente ortografico, tanto più che presso Stefano si trova Τυρρηνοί: ma il complesso della dimostrazione non raggiunge una sufficiente efficacia persuasiva.

Ho già dichiarato che per la questione presa a trattare non credo necessario affrontare il problema della nazionalità dei Tirreni di Lemno. Solo mi preme rilevare che il consenso quasi generale degli archeologi ed etruscologi nello scorgere uno stretto vincolo di parentela tra il dialetto delle iscrizioni di Lemno e la lingua etrusca non è bastato a sopire ogni dubbio in proposito. Basti ricordare la diffidenza del Beloch (*Griech. Gesch.*, I, p. 162, n. 4), e le caute riserve del Kretschmer (*Einleitung in die Geschichte der griech. Sprache*, p. 408). Spesso avviene che di qualche documento epigrafico non si riesca a riconoscere la lingua in cui è scritto, quantunque sia familiare almeno il gruppo entro il quale questa si potrebbe con sicurezza inquadrare; come è stato il caso dell'iscrizione centuripina che, secondo il Kretschmer, presenta i caratteri d'una lingua non aria, secondo il Turnheysen d'un vero dialetto italico.[1] Immaginiamo quanto maggiore incertezza dovrà dominare dove ambedue i termini di confronto sono poco meno che incognite. Se la civiltà presente fosse sconvolta per qualche cataclisma, e si conservassero di essa tracce soltanto frammentarie, in modo che i sussidi per conoscere la lingua italiana e la lingua giapponese non fossero più copiosi di quelli che abbiamo per conoscere l'etrusco o la lingua delle iscrizioni di Lemno, chi non sarebbe impressionato — specialmente se i Giapponesi accettassero per mezzo dell'Inghilterra l'alfabeto latino — a trovare queste sorprendenti corrispondenze: *ono ono* = *ciascuno*, *tanto* = *tanto*, *kokoro* = *cuore*, *onná* = *donna*, *scimpú* = *tempo*, *miru* = *vedere* (*mirare*), *mirareru* = *esser visto*?[2] E se confuse, ma non disprezzabili notizie storiche fossero tramandate ai nostri tardi nepoti sui commerci dell'Europa con l'Estremo Oriente e sulle tendenze colonizzatrici della nostra razza, che ha rappresentanti in tutte le parti del mondo dall'Atlantico a Pacifico, si formerebbe un grado relativo di certezza sull'eventualità di una colonizzazione italiana nel Giappone. Ma non certo con un argomento che potrebbe aver tutta l'aria di una barzelletta intendo insinuare lo screditò verso una un'ipotesi alla cui suggestione nessun filologo versato nell'etruscologia ha saputo sottrarsi; e concediamo pure che i Tirreni di Lemno fossero stretti parenti degli Etruschi, quantunque le notizie di qualche autore antico, e in grado di conoscerli, non siano molto conciliabili con le opinioni oggi prevalenti della stretta affinità fra Etruschi e Tirreni di Lemno.[3] Se questa parentela fosse vera, bisognerebbe assolu-

[1] KRETSCHMER, op. cit., p. 43, nota; THURNEYSEN, *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung*, XXXV, pp. 213 e seg.

[2] Questi riscontri sorprendenti, quantunque fortuiti, tra due lingue che non hanno tra loro la più lontana parentela dovrebbero mettere soprattutto in guardia contro l'ermeneutica etimologica, secondo la quale di molti prenomi e nomi romani si vuole spiegare l'origine asiatica per l'intermediario dell'Etrusco (FRITZ HOMMEL, *Grundriss der Geographie und Geschichte des alten Orients*, p. 64-65).

[3] OMERO (Α 594; Ξ 294) conosce a Lemno i Sintii che qualifica come ἀγριοφώνοι, epiteto che per un poeta greco si potrebbe applicare anche ad un popolo

tamente rinunciare all'ipotesi che colonie etrusche si fossero stabilite a Lemno. La stretta relazione dell'alfabeto lemnio col frigio (Kirchhoff, *Studien zur Gesch. d. griech. Alphabet*, p. 54-55) — sia questo derivato dal dialetto eolico o ionico dell'Asia Minore, poco importa *ibid.*, p. 57) — mentre l'alfabeto etrusco è derivato dal calcidese di Cuma, ci obbligherebbe, per salvare l'ipotesi sopra detta, a porre la colonizzazione anteriormente all'introduzione dell'alfabeto: ma l'improbabilità di una tale illazione non ha bisogno di essere dimostrata.[1] Rimarrebbe perciò, ammessa la nazionalità etrusca dei Lemni, come unica ed esclusiva spiegazione di questo fenomeno la comunanza d'origine dei due gruppi di popolazione etrusca. Con le più opposte delle ipotesi emesse in questi ultimi tempi potremo renderci conto di questa parentela tra gruppi etnici separati da tanta distanza Supponiamo per un momento che sia giusta l'idea del De Sanctis, che siano proprio gli Etruschi il popolo delle palafitte e delle terramare nell'Italia superiore (*Storia dei Romani*, I, p. 124)[2]: si comprenderebbe come con l'invasione ariana, se essi abitavano la valle del Danubio, una parte si riversasse verso mezzogiorno, occupando le coste dell'Egeo e le isole adiacenti: un'altra parte si avanzasse verso occidente e si riversasse per le Alpi Retiche in Italia. La colonizzazione per via del mare sarebbe all'incontro partita dall'Asia; le isole dell'Egeo potrebbero essere state le prime tappe della migrazione, e, quantunque sorprenda che nell'ampia zona tra il litorale della Toscana e l'Egeo non si scopra veruna traccia di stazioni intermedie, non riteniamo quest'assenza una ragione sufficiente per condannare l'ipotesi dell'arrivo per mare dall'Asia, se veramente le esplorazioni archeologiche confermeranno la presunzione che la civiltà etrusca si è estesa dal mare nelle regioni interne dell'Italia.

Avremmo così che per un equivoco prodotto dall'omonimia si riferisse agli Etruschi una leggenda che tra i Lidi in origine riguardava solo i Tirreni dell'Egeo. Si potrebbe obiettare che Erodoto sotto il nome di Tirreni conosce solo gli Etruschi, e gli abitanti di Lemno chiama sempre Pelasgi (VI, 137 e seg.; E. Meyer, *Forschungen*, I, 25). Tuttavia la circoscrizione del concetto di Tirreni presso Erodoto

dello stesso ceppo dei Greci come i Traci. Il nome di Sintii ricorreva nella Tracia come ci prova l'esistenza di una città denominata Eraclea Sintica. ELLANICO (fr. 112) li riteneva Traci che erano diventati μιξέλληνες.

[1] Cfr. KÖRTE, op. cit., p. 2, col. 2. È inutile trattenersi a confutare i sostenitori della tesi che gli Etruschi portassero in Italia l'alfabeto greco, poichè tale opinione è una conseguenza di costruzioni cronologiche molto discutibili, mentre si dimentica che l'origine calcidese dell'alfabeto deve essere la base per la cronologia delle iscrizioni etrusche e dei monumenti con esse collegate. L'ipotesi che i Tirreni di Lemno fossero coloni etruschi se non l'ha sostenuta molto calorosamente, l'ha preferita E. Meyer *Forschungen*, I, 22, 27 e Lattes *Rendiconti dell'Accademia dei Lincei*, serie V, vol. 222, 1894), e certo si presterebbe a spiegare la nazionalità dei Tirreni diversa da quella dei Sintii. Ma, oltre la difficoltà del cambiamento dell'alfabeto, rimane quella difficilmente sormontabile, che nel bacino dell'Egeo, in cui si esplicava l'azione conquistatrice dei Greci, potesse stabilirsi una colonia etrusca.

[2] Un'analoga ipotesi era stata già accennata dal MARIANI, *De' più recenti studi intorno alla questione et*[illegible]. *Annali delle Univ. Tosc.*, XXIV, 1901, p. 28.

può esser dovuta alle tendenze critiche sue o delle fonti di cui si vale; poichè l'identificazione dei Tirreni con i Pelasgi non sorse certo dopo Erodoto. Sofocle, nella tragedia Inaco (Dionys., I, 25), menzionava i Τυρρηνοὶ Πελασγοί, che, avendo riguardo al contenuto dei versi, non può rimaner dubbio adoperasse come designazione dei Tirreni di Lemno e della Calcidica. Ma la vita di Sofocle si è molto protratta oltre quella d'Erodoto, e, poichè non abbiamo alcuna indicazione mediante la quale si possa stabilire quando questa tragedia fu rappresentata, non possiamo escludere che Sofocle fosse sotto l'influenza di Ellanico di Mitilene, che identifica i Tirreni coi Pelasgi (Dionys., I, 28). Ma questa identificazione è certo anteriore alla critica combinatrice di Ellanico, esistendo delle vestigia di essa per un'epoca ancora più remota di Erodoto. Nell'inno omerico Διόνυσος ἢ λῃσταί (VI, 8, Gemoll) i Tirreni che rapirono Dioniso sono non già gli Etruschi, ma i Tirreni di Lemno. L'impronta di arcaica semplicità che spira da questo componimento poetico basterebbe per se stesso a dissuadere dall'assegnargli troppo bassi confini: l'identificazione di questi Tirreni con gli Etruschi nel Ciclope d'Euripide è sufficiente indizio che trattasi di due stratificazioni leggendarie richiedenti un discreto intervallo di tempo, perchè difficilmente si può la variante attribuire a un'interpretazione tutta soggettiva del poeta tragico. Ciò ammesso, diventa molto problematico il valore della congettura emessa da E. Meyer (*Forschungen*, I, 26) che Ellanico con la sua ipotesi circa l'origine del popolo etrusco corregga il dato d'Erodoto; poichè, se per la nostra ignoranza sulla successione delle opere di Ellanico non siamo in grado di stabilire la relazione cronologica della Φορωνίς con le storie di Erodoto, il confronto stesso della tradizione seguita da Ellanico con quella seguita da Erodoto ci mostra che i due storici seguono due correnti storiografiche profondamente diverse. Erodoto fa venire i Lidi ἐς Ὀμβρικούς, dove si sarebbero chiamati Tirreni: Ellanico fa venire, i Tessali-Pelasgi, per Spina sul mare Adriatico, e di qui li fa spingere sino a Cortona, donde si sarebbero diffusi pel paese denominato in seguito Tirrenia (Etruria).[1] L'unico punto comune nelle due tradizioni è il rilievo che ha la città di Cortona presso i due storici come città pelasgica, poichè Ellanico ne fa il centro d'irradiazione dei Pelasgi-Tirreni per tutta l'Etruria. Erodoto la considera come una città pelasga in cui si parlava una lingua diversa dall'etrusca (I, 57);[2] tuttavia questo riscontro non prova minimamente

[1] Aderisce all'idea di E. Meyer ultimamente il Korte, (op. cit., p. 2, col. 1 nota), e aveva già aderito il Pais (op. cit., pp. 440-448). Ma io credo che leggendo il luogo E[illegible] senza preoccupazione, non si possa intendere [illegible]mente che nel suo significato letterale. Questa [illegible]nica confutazione sensata che il Modestov [illegible] 444-5) muove contro il Pais in tutto il [illegible].

[2] La lettura di Κρότωνα πόλιν dataci da Dionigi mi sembra accertata. Soltanto bisogna guardarsi dal credere alla veracità della testimonianza d'Erodoto, che colà si parlava una lingua diversa da quella dei finitimi. Erodoto non sapeva quasi certamente l'etrusco, e, partendo dal presupposto che la lingua dei Cortonesi era simile a quella dei Placiani e Scilaceni, ha indotto che dovesse essere diversa dall'etrusca. Lascio irreso-

che l'uno storico sia stato sotto l'influenza dell'altro, ma che ambedue trovavano un concetto preesistente alle loro combinazioni e accettavano quindi come base di esse.

Così possiamo forse renderci conto della consuetudine tenuta da Erodoto di designare col nome di Tirreni solo gli Etruschi. Nel concetto di *Pelasgico* per Erodoto era inerente l'idea di stabilità di sede e autoctonia (I, 56): onde ammettendo che gli Etruschi fossero venuti dalla Lidia, non poteva in essi riconoscere una popolazione pelasgica. Similmente accettando la nazionalità pelasgica dei Lemni e degli altri popoli affini nelle isole e sulle coste, rifiutò ad essi la determinazione di Tirreni applicata loro dagli storici greci, avendo in questo sistema di classificazioni etnografiche un precursore in Ecateo da Mileto; quantunque sia molto dubbio se questo logografo abbia prima d'Erodoto narrata la colonizzazione lidia in Etruria (vedi sotto). Infatti Dionigi d'Alicarnasso, così diligente conoscitore della letteratura logografica, non ricorda affatto il noto Milesio, e non sa citare alcun altro autore più antico di Erodoto per la tradizione delle origini lidiche degli Etruschi. Alcuni storici che egli non nomina (I, 27) costruivano così la genealogia di Lido, presentato da Erodoto e da Xanto, come figlio di Ati dato alla sua volta come figlio di Mane: Mane, figlio di Zeus e di Gea, da Calliroe generò Coti: Coti sposando Alia figlia di Tyllus, procreò Asia e Ati. Da Ati e da Callitea, figlia di Coreo, nacquero Lido e Tirreno: da Lido prese il nome la Lidia, Tirreno fu ecista dell'Etruria. Il rimpolpamento della lista in questa genealogia basterebbe per suscitarci legittimamente il sospetto che è posteriore all'erodotea; poichè è canone di critica che le liste genealogiche più semplici sono in generale le più arcaiche, mentre le più nutrite rivelano lo sforzo di adattare uno schema alle esigenze di combinazioni cronologiche, quando siano stabiliti certi caposaldi veri o fittizi. Inoltre il nome tracio Kotys non pare originario in una leggenda lidia, e *Tyllos* non sembra diverso dal romano Tullus, onde si rivelerebbe negli autori di queste costruzioni genealogiche una certa familiarità con la storia dei popoli italici. Pertanto, quantunque non oserei affermare che Erodoto fosse il primo a divulgare la nota leggenda della migrazione lidia in Etruria, difficilmente

luta la questione trattata brillantemente dal Pais (op. cit.), p. 455 e *passim*, se gli Umbri fossero stati identificati coi Tessali e ritenuti Pelasgi. Accettabile mi sembra la sua congettura (*ibid.*) che la leggenda della migrazione tessalica in Etruria si possa ripetere da una falsa etimologia, secondo la quale nel nome Θεζι e Θεζλε, che si legge nelle monete etrusche, si riconobbe Θεσσαλός. Ammettere del resto la possibilità d'una migrazione tessalica in Etruria possono solo coloro che considerano isolatamente questa leggenda invece che nell'organismo delle tradizioni greche sulla origine dei popoli italici. (MODESTOV, op. cit., p. 448; DUCATI, *Atene e Roma*, X, n. 103-104). Il procedimento di questi critici mi rassomiglia a quello di un glottologo che, troppo dominato da una sua idea sulla funzione della particella γε, trovava possibile che l'imperativo φεῦγε si potesse decomporre in φεῦ γε. Come questi perdeva di vista gli imperativi degli altri verbi greci, così i critici in discorso trascurano l'esame complessivo e comparativo delle leggende sulla provenienza dei popoli italici.

dimostrabile che questa fosse già divulgata da Ecateo,[1] anche ammesso che al tempo d'Ecateo fosse già sorta — se i Focesi hanno avuto qualche responsabilità sulla sua manipolazione — poichè il logografo di Mileto avrebbe potuto ravvisarvi i caratteri di quei λόγοι πολλοί τε καὶ γελοῖοι in voga tra i Greci: specialmente perchè nemmeno Erodoto si rende recisamente garante della sua autenticità, riferendola come una tradizione vigente tra i Lidi.

È stato supposto che l'escogitazione (secondo noi la localizzazione) detta dell'arrivo di coloni Lidi in Etruria si debba alla somiglianza tra il nome dell'isola Σαρδώ e Σάρδεις, capitale della Lidia, ammettendo che stabilimenti etruschi si dovessero trovare nell'isola. La congettura è ingegnosa; e avrebbe una conferma nella notizia che moglie di Tirreno sarebbe stata Σαρδώ (Lattes, op. cit., pp. 67 e 68). Non c'è dubbio che la Sardegna ha richiamata ai Greci del quinto secolo l'attenzione troppo frequentemente avuto riguardo alla sua eccentricità. Basti ricordare il consiglio dato da Biante ai Ioni (Herod., I, 170) di fuggire in Sardegna di fronte all'esercito di Arpago e la promessa che Istieo fece a Dario di rendergli tributaria (δασμοφόρον) quest'isola (V, 106). Sulla storicità dell'uno e l'altro racconto c'è da rimanere molti incerti; e appunto questi dubbi giustificati attenuano un po' la parte che si vorrebbe attribuire ai naviganti foresi nel sesto secolo. Questo richiamo alla Sardegna mi sembra più dovuto all'opera di Greci dimoranti in Italia che in Asia. Dopo la presa di Mileto (495 a. C.) Samii e Milesii si portarono in Sicilia (Herod., VI, 22 e seg.) e a Locri Epizefirii: non vi sarebbe a meravigliarsi, se allora si cominciasse a favoleggiare di spedizioni barbariche dall'Asia in Italia. Così, se non l'origine prima, potrebbe ad Erodoto risalire la consacrazione letteraria della leggenda, con cui ai Tirreni emigratori presunti da Tirra nelle isole dell'Egeo vennero sostituiti gli Etruschi.

Si potrebbe osservare: questo procedimento si potrebbe o dovrebbe supporre se gli Etruschi coi Tirreni dell'Egeo non avessero nessuna parentela: ma se questa parentela effettivamente intercedeva tra gli uni e gli altri, non sarebbe più naturale ammettere che la leggenda o l'adattamento della leggenda lidia agli Etruschi fosse l'effetto d'un'induzione giusta? L'obiezione sarebbe soltanto speciosa. Abbiamo già notato che Erodoto distingue i Pelasgi dai Tirreni: anzi in un luogo accentua la loro diversità di lingua. Adunque se anche questa affinità di stirpe veramente esisteva tra gli uni e gli altri Tirreni, nessuna meraviglia che non fosse avvertita da storici che non sapevano trarre i dovuti vantaggi dal metodo filologico. Molte volte si conserva quasi inalterato un fondo di patrimonio idiomatico presso rami di popoli staccati tra loro per l'opera di invasioni e sconvolgimenti, come presso i Galati

[1] Anche su questo punto dissento dal Pais (op. cit., p. 461-462), che con ingegnose e acute combinazioni viene alla congettura che fonte di Erodoto sia stato Ecateo o Carone di Lampsaco.

dell'Asia si mantenevano ancora forme dialettali che richiamavano il dialetto di Treviri:[1] ma non di rado accade che le superficie, dirò così, delle ramificazioni linguistiche assumano aspetti del tutto diversi. Al giorno d'oggi la lingua letteraria, esercita senza dubbio un'azione potentemente conservatrice, e nello stesso tempo è il vincolo più tenace tra i coloni e la madrepatria. Ma se per un caso gli Inglesi si fossero stabiliti nel Nord dell'America proprio all'indomani della fusione degli elementi normanni con gli anglo-sassoni e celtici, e si fosse svolta una letteratura americana indipendentemente da ogni influenza della metropoli, si potrebbe metter pegno che il fondo comune delle due lingue si disvelerebbe soltanto ἐξ ἐπιστάσεως, per dirla con Polibio, all'analisi penetrante d'un filologo o d'un glottologo, specialmente se il popolo nella nuova terra avesse accolto il suo sistema di scrittura. Nella stessa condizione si saranno trovati gli Etruschi, se veramente erano coloni asiatici, poichè l'ipotesi che abbiano importato addirittura dall'Asia il loro sistema di scrittura è talmente inverisimile che giova sperare nella resipiscenza dei suoi patrocinatori (cfr. p. 191, n. 1). O siano giunti per mare, o siano giunti attraverso la valle del Danubio, la differenziazione idiomatica si era dovuta effettuare, e sarebbe davvero troppo pretendere da storici come Ecateo o Erodoto che dovessero penetrare fin nel sottosuolo delle lingue per scoprirvi il fondo comune, anche ammesso che con gli idiomi dei due popoli omonimi o omofili avessero qualche dimestichezza: il che apparirà oltremodo improbabile, almeno per l'Etrusco, quando si tenga presente l'inesperienza che Erodoto dimostra a ogni piè sospinto delle lingue parlate nei paesi da lui visitati. Che se la parentela dei Tirreni di Lemno cogli Etruschi venne più tardi riconosciuta (cfr. Anticlid. *apd. Strabon.*, p. 221 C), non è certo dovuto a esperienza filologica, ma all'equazione forse giusta fatta dagli storici in base alla comune denominazione. Similmente la persuasione che gli stessi Etruschi avevano della loro provenienza orientale non prova altro che l'accoglimento d'una tradizione ormai divenuta canonica,[2] ma ha tanta importanza per dimostrare la verità effettuale della cosa, quanta ne ha la persuasione ingenerata nei Romani delle loro origini troiane. Pertanto

[1] Cfr. STÄHELIN, *Geschichte der kleinasiatischen Galater*[2], p. 102, con la relativa letteratura.

[2] BRIZIO, op. cit., p. 133; MODESTOV, op. cit., p. 444. Sarebbe desiderabile che talvolta si riscontrassero i testi con più diligenza, per non fondare delle conclusioni su dati fallaci. Tanto il BRIZIO che il MODESTOV (p. 340) affermano che, secondo la testimonianza di Strabone, della lingua lidia non rimaneva traccia ai suoi tempi. Ebbene, ecco il passo di STRABONE, p. 631 fine: τέτταρσι δὲ γλώτταις ἐχρῶντο οἱ Κιβυρᾶται, τῇ Πισιδικῇ, τῇ Σολύμων, τῇ Ἑλληνίδι, τῇ Λυδῶν... δὲ οὐδὲ ἴχνος ἔστιν ἐν Λυδίᾳ. Strabone può tutto al più aver detto che la lingua lidia si conservava presso i Pisidi, non presso i Lidi; dunque al tempo di Strabone la lingua lidia sarebbe, anche nella peggiore ipotesi, ancora nota. Ma il testo di Strabone è mutilo, e non sappiamo quante parole sono cadute: onde sarebbe conforme ai dettami d'una sana critica non già confutare Dionisio, che afferma la diversità di lingua e d'istituzioni (I, 30) fra Etruschi e Lidi, con una problematica testimonianza di Strabone, ma tener conto della testimonianza di Dionisio per ricostituire il testo di Strabone. I due autori erano contemporanei, e perciò egualmente informati intorno alle condizioni della Lidia.

giova far voti che quindi innanzi nella trattazione del problema etrusco l'osservazione si concentri tutta sui risultati dell'esplorazione archeologica, e — quando sarà concesso — linguistica; si desista dal trattare l'aneddoto erodoteo come un frammento di tradizione storica; e tanto meno si invochi la pluralità delle testimonianze antiche sull'origine lidia degli Etruschi, che provano soltanto la fortuna del racconto d'Erodoto, al quale quelle risalgono tutte in ultima istanza.

Nota d'appendice. — Avevo da più che un mese riviste le prime bozze, quando presi conoscenza dell'interessante studio dell'insigne etruscologo Elia Lattes, intitolato: « *Nuovi studi intorno alle iscrizioni preelleniche o tirreno-etrusche di Lemno* » pubblicato nei *Rendiconti del R. Istit. Lombardo di scienze e lettere*, serie II, vol. XL, pp. 815-832; 856-864. Egli trae occasione soprattutto del lavoro dello Skutsch (*Pauly-Wissowa*, VI, 770-806) per assoggettare a un nuovo esame il contenuto delle iscrizioni di Lemno e affermare ancora una volta la stretta parentela del loro dialetto con l'etrusco: e fin qui può avere ragione. Mi permetto tuttavia esprimere modestamente il mio dissenso dall'illustre autore, quando, fondandosi su riavvicinamenti filologici e paleografici tra le iscrizioni di Lemno e alcune etrusche, osserva che cadrebbero almeno parzialmente le obiezioni contro l'italica provenienza, propugnata da Edoardo Meyer e da lui stesso, del quirite di Lemno e del dialetto etrusco parlato dai suoi (p. 864). I materiali per giustificare quest'induzione mi sembrano troppo scarsi, e la probabilità di essa verrebbe molto attenuata dalle discrepanze dei dotti intorno all'esegesi di alcune parole, poche per sè, ma numerose rispetto alla mole delle iscrizioni lemniche. Sicchè si dovrebbe fare sempre i conti con le ragioni storiche, e riflettere seriamente se è verosimile che una colonia etrusca si potesse stabilire a Lemno in un tempo in cui i Greci erano padroni dell'Egeo (cfr. p. 006). Una dimostrazione apodittica di questa impossibilità naturalmente non si può dare, ma è la dimostrazione della possibilità che occorrerebbe in questo caso.

V. Costanzi.

I XX VIRI

EX SENATUS CONSULTO REI PUBLICAE CURANDAE

AL TEMPO DI MASSIMINO.

Nel principato romano che il Mommsen concepì genialmente come una diarchia, i poteri del principe e del senato erano, se mi è lecito dire così a contatto fra loro e il primo, più forte, cercava, per la stessa legge dei contatti, di assorbire lentamente il secondo; e in questo lentissimo e progressivo assorbimento si riassume tutta la storia costituzionale dell'impero da Ottaviano Augusto a Diocleziano.[1] Il Senato talora resisteva e della sua resistenza sono esempi peculiari i tentativi fatti per costituire un governo assoluto di quell'assemblea che avrebbe avuto nel principe un semplice istrumento e che trovarono la loro prima applicazione nei *viginti viri ex s. c. reipublicae curandae*, al tempo di Massimino.

Intorno a questa singolare e straordinaria magistratura, annoverata a buon diritto dal Mommsen[2] fra le magistrature costituenti, si è scritto molto incidentalmente, ma luce piena non venne fatta — per quanto lo consentono le nostre fonti scarse, confuse ed oscure — nemmeno dai due ultimi che se ne sono occupati, Alfredo Domaszewski, nei suoi studi importanti relativi alla storia degl'imperatori romani (*Rhein. Museum*, LVIII [1903], pp. 540 e seg.), e Giovanni Costa, nei suoi diligenti e sagaci articoli sui Gordiani testè pubblicati nel *Dizionario epigrafico di antichità romane* di E. De Ruggiero, vol. III, pp. 535-559.

Parmi adunque non inutile riprendere l'argomento, esaminare di nuovo la breve storia della nostra magistratura, per quanto riguarda sopratutto la elezione, la durata, il nome, le attribuzioni e i poteri dei *vigintiviri*. Avrei desiderato pure di ricostruirne la serie completa; ma lo stato delle fonti non ne consente che una ricostruzione parziale.

Quando furono eletti i *XXviri?* Per comune opinione, dopo proclamati i Gordiani nell'Africa proconsolare; il Mommsen solo (op. cit., p. 432) ne colloca la elezione dopo la morte di cotesti due infelici imperatori, contraddicendo, nota il Domaszewski (loc. cit., p. 541, n. 3) alle testimonianze di tutte le fonti. Ma la osservazione del Domaszewski non parmi esatta, perchè se è vero taluni passi di Capitolino (*v. Gord.*,

[1] Vedi il mio studio sulla *diarchia romana*, nell'*Atene e Roma*, III (1900), p. 117 e seg.

[2] *Le droit public romain* trad. fr. IV, p. 432.

10, 1; 22, 1) dimostrare che i *vigintiviri* furono eletti dopo la proclamazione dei Gordiani, è altrettanto vero che lo stesso Capitolino li dice eletti *interfectis Gordianis*, nella vita di Massimino, 32, 3, ove cita come fonte di siffatta notizia, lo storico contemporaneo Dessippo. Per spiegare questa discordanza fra i passi citati di Capitolino si sostiene l'esistenza di un errore sfuggito non a Dessippo, che il biografo imperiale segue in quei passi, ma allo stesso Capitolino che sarebbe caduto in contraddizione con sè stesso.[1] A me sembra invece che errore, che contraddizione non esista punto, e spero dimostrarlo.

Vediamo innanzi tutto lo scopo che il Senato si propose con la nomina dei *vigintiviri*: in altri termini vediamo quale mandato avesse la commissione senatoria. Capitolino lo stabilisce nettamente con queste parole: *illos sane viginti senatus ad hoc creaverat, ut divideret his Italicas regiones contra Maximinum pro Gordianis tuendas* (*Gord.*, 10, 3); *ex viginti viris, quos ad rem p. tuendam delegerat* (*ibid.*, 22, 1).

Il mandato adunque era ben chiaro: difendere lo Stato contro Massimino nel nome dei sovrani assenti; ma la commissione eletta il 26 giugno 238 (seguiamo qui la cronologia così bene stabilita dal Costa) aveva forse appena cominciato le proprie operazioni quando il 9 luglio venne annunziata in Senato la morte dei Gordiani e in loro luogo proclamati imperatori Massimo e Balbino che della commissione stessa facevano parte. Eletti i nuovi principi, i *vigintiviri* avrebbero cessato, secondo il Domaszewski e il Costa, le loro funzioni, poichè, durante il nuovo regno, nel parere di cotesti scrittori, non si farebbe più cenno della commissione nominata al solo scopo di difendere l'Italia per i Gordiani assenti. Il Domaszewski anzi trova un argomento per sostenere che la commissione fu sciolta, dopo eletti Massimo e Balbino, nella lapide pur troppo frammentata, di Lavinium, che il Lanciani pubblicò nel suo bel lavoro relativo alle « antichità del territorio laurentino nella reale tenuta di Castelporziano » (*Monumenti dei Lincei*, XIII [1903], vol. 171-172).

L'iscrizione dedicata ad uno dei nostri *vigintiviri*, nelle sue prime quattro linee, è così concepita:

ALERIO CLAVD . . .
ACILIO PRISCILIN . . .
VGVRI · LAVR · LABI . . .
XX · INTER XX · CoS . . . .

Il Domaszewski supplisce così:

[Sex. Catio?..] alerio Claud(io).... Acilio Priscillian(o) [Clementiano? a]uguri, Laurenti Labinati, [comiti d(ominorum)] n(ostrorum), inter (viginti) co(n)sulares.

[1] HERZOG, *Röm. Staatsverfassung*, II, 507, n. 2; [...]dinger *Unters.*, III, 253, n. 2. cf. DANDLIKER *Drei letzten Bücher Herodians* in *Bü-*

« Le due XX, al principio della quarta linea, se la lettura è giusta, dice il Domaszewski, dimostrano che, nella lapide, doveva precedere una carica qualificata dalla menzione di due imperatori che può essere stata questa: [*comiti d(ominorum)*] *n(ostrorum)*. Infatti la commissione senatoria che, nell'assenza dei precedenti imperatori, aveva funzionato, si era trasformata in quei tempi di guerra nei *comites* dei nuovi principi (Gordiano III era allora soltanto Cesare) i quali avevano assunto la direzione suprema della lotta ».

La congettura del Domaszewski non è per altro ammissibile, poichè riposa tutta sulla lettura delle due XX che è incerta, come il Lanciani stesso avvertiva in questa nota: « le due sigle non sono chiare e mi è sembrato leggere NAT, ma non oso affermarlo » (loc. cit., col. 171, n. 1). Se si osserva poi la frase successiva *inter viginti consulares*, così come leggesi nella lapide, esser mutila e richiedere un complemento il quale necessariamente deve trovarsi nelle parole precedenti, bisogna ammettere che soltanto la sigla NAT è giusta e quindi, nella linea quarta, si deve leggere e supplire così: [*electo a se*]*nat(u) inter (viginti) co(n)sulares*, affinchè la frase abbia un senso e sia completa.[1] Ma se così è, tutta l'argomentazione del Domaszewski contro l'esistenza dei *vigintiviri* durante il regno di Massimo e di Balbino viene interamente a cadere; e del resto che di loro non si faccia più cenno sotto quei due imperatori non è vero, poichè le fonti ricordano Crispino e Menofilo che strenuamente difesero Aquileia contro Massimino nella qualità di consolari *qui a senaut missi fuerant*[2] e nei quali, appunto, come il Domaszewski stesso ben vide, non senza contradizione, devonsi riconoscere due dei *vigintiviri*.

La commissione senatoria, adunque, continuò a sussistere anche dopo la morte dei Gordiani; cosa del resto naturale e logica, poichè se i *vigintiviri* erano stati eletti dal Senato sopratutto contro Massimino, come risulta dalle stesse parole che, nel suo discorso fittizio, gli vengono attribuite: *hi contra nos viginti viros statuerunt...; viginti viri consulares contra nos lecti sunt* (*Gord.*, 14, 3, 4), la morte dei Gordiani (che non erano i mandanti) non poteva estinguere il loro mandato. Anzi essa produsse questa conseguenza che il Senato *trepidus et Maximinum vehementius timens* (*Gord.*, 22), non solo confermò in carica i venti contro Massimino che, maggiormente inferocito, si presentava alle porte d'Italia, ma ne rese più ampli i poteri. Infatti, oltre il mandato difensivo, la commissione ottenne allora anche un mandato politico tendente, come ben nota il Mommsen, a trasformare la costituzione imperiale nel senso della maggioranza del Senato. I nuovi imperatori, Massimo e Balbino, eletti nel suo seno, dovetter governare l'impero di concerto con essa preparando

[1] Lo stesso Domaszewski propone tale supplemento nel dubbio che l'altro indicato non possa essere ammesso.

[2] CAPIT., *Maxim. et Bal.*, 12, 2; HEROD., VIII, 2, 5.

così una restaurazione del governo senatorio, nel quale il principe non ne fosse che un semplice strumento.[1] Ciò risulta chiaramente, dal passo di Zosimo, 1, 14: Προχειρίζονται τῆς βουλῆς ἄνδρας εἴκοσι στρατηγίας ἐμπείρους· ἐκ τούτων αὐτοκράτορας ἑλόμενοι δύο, Βαλβῖνον καὶ Μάξιμον. κ. τ. λ. Il Klebs (*Prosop. Imp. Rom.*, I, 260, *adnot.*), a proposito di questo passo, ha osservato, acutamente, che Zosimo, per designare un augusto, un imperatore, non si serve della voce αὐτοκράτωρ, ma bensì della voce βασιλεύς; e difatti nello stesso § 14, dove parla della proclamazione dei Gordiani nell'Africa proconsolare, così si esprime: οἱ τὴν Λιβύην οἰκοῦντες Γορδιανὸν καὶ τὸν ὁμώνυμον τούτῳ παῖδα βασιλέας ἀναδείξαντες, κ. τ. λ. Cosicchè, Massimo e Balbino non sono βασιλεῖς per Zosimo, e il passo suddetto deve tradursi nel seguente modo: « *e senatu vigintiviros deligunt artis imperatoriae peritos, quibus Balbinum et Maximum praeficiunt cum summa potestate* ». Ma poichè dalle altre fonti noi sappiamo altresì Massimo e Balbino, dal Senato, esser stati proclamati augusti (Capit. *Gord.*, 22: *senatus... Puppienum sive Maximum et Clodium Balbinum Augustos appellavit*), è necessario distinguere, come direbbero i giuristi, lo stato di *diritto*, dallo stato di *fatto*. In *diritto*, Massimo e Balbino erano augusti, imperatori, e come tali compaiono nelle lapidi e nelle monete; in *fatto*, essi non erano che i capi della commissione senatoria,[2] nella quale si concentrava il governo della pubblica cosa in quei momenti paurosi, allo scopo che sopra abbiamo indicato.[3]

I *vigintiviri* erano tutti consolari (*Gord.*, 14, 4), ma a loro furono aggiunti nuovi elementi tolti dai pretorî, dai questorî e da altri ordini (Capit. *Maxim. et Balb.*, 10, 1), a fine di rendere più efficace la difesa militare contro Massimino dichiarato nemico pubblico insieme col figlio. Ai pretorî appartiene appunto quell'Anniano *missus adv(ersus) h(ostes) p(ublicos) in re[g(ionem) Tra][nsp]ad(anam) tir(onibus) legend(is) et armis fabr(icandis) in [ur(be)] [Me]diol(anio)*, siccome suona la bella lapide di Mogontiacum (C. XIII, 6763) che ce ne ha conservato il *cursus honorum*. La lotta fu aspra e sanguinosa e finì, come tutti sanno, il 19 luglio, con la morte di Massimino e di suo figlio, uccisi dai loro soldati, dinanzi le mura di Aquileia a cui avevano posto assedio. La morte dei due principi nemici del Senato annunziata in Roma il 23 luglio, pose termine al mandato militare[4] dei venti, ai quali restava da compiere ancora il mandato politico, ma le vicende interne che portarono alla uccisione di Massimo

[1] MOMMSEN, op. cit., IV, p. 432; SCHILLER, *Röm. Kaiserzeit*, I, 2, p. 791

[2] Bene il GIAMBELLI (*Gli scrittori della Storia augusta*, [*Memorie dell'Accad. dei Lincei*, 1881], p. 351) chiama i venti la *Signoria* o la *Prioria*.

[3] L'osservazione del DÄNDLIKER (loc. cit., p. 263, n. 2) che Massimo e Balbino non avrebbero più avuto bisogno dei venti (« wie hätten auch M. u. B... noch zwanzig Männer nöthig gehabt) » mi pare ingenua.

[4] Un frammento epigrafico dell'Africa (C. VIII, 1823 nel quale si leggono parole *victoriae sen(atus) rom ani*), secondo il Mommsen, allude alla uccisione di Massimino; così pure l'altro (*ib.*, 1822) che porta incise le parole *victoriae Aug(ustae)*.

e di Balbino per opera dei pretoriani (22 ottobre) e alla proclamazione di Gordiano III (21 ottobre), lo resero vano. Dimodochè può credersi che, con la morte dei loro capi, i venti, per forza di cose, abbiano cessato dalle loro funzioni.

Questa è la breve storia della nostra commissione, come risulta da un attento esame e confronto delle fonti, specialmente Zosimo e Capitolino. Nè il biografo imperiale erra e si contradice, mettendo l'elezione dei venti prima sotto i Gordiani e poi dopo la loro morte; contradizione vi sarebbe stata, se le parole *addidit Dexippus tantum odium fuisse Maximini, ut interfectis Gordianis vigintiviros senatus crearit* si leggessero nella stessa biografia dei Gordiani, ma invece (e ciò non hanno veduto gli scrittori su nominati) esse si leggono nella biografia dei Massimini, la quale contiene fatti avvenuti dopo la morte dei Gordiani. La genesi di questa notizia si spiega, del resto, benissimo. Dessippo, nei Χρονικά, narrava come la commissione dei venti fosse eletta dal Senato, proclamati i Gordiani e poi confermata (era questa quasi una seconda elezione) dopo la morte loro, nel modo sopra indicato. Degli autori che da lui attinsero le notizie, Zosimo non tiene conto che della conferma, poichè soltanto, nel secondo periodo, la commissione potè esplicare realmente il proprio mandato; Capitolino, più accurato, registra i due periodi, l'uno nella biografia dei Gordiani, l'altro in quella dei Massimini. Al biografo imperiale adunque, ingiustamente accusato di errore da taluni dei moderni critici, va anzi data lode per la sua diligenza e ciò dimostra come esagerate siano talvolta le censure che si muovono agli scrittori della storia augusta.

Il nome ufficiale della commissione era quello di *XXviri ex senatusconsulto*[1] *rei publicae curandae*, come risulta chiaramente dalla iscrizione di Cesonio uno di loro (C. XIV, 3902). Il Costa invece, crede che si denominasse completamente così: *XXviri ex s(enatus) c(onsulto) r(ei) p(ublicae) contra h(ostes) p(ublicos) p(opuli) r(omani) pro impp. d. d. nn. curandae;* ma questa denominazione, oltre che complicata, non parmi esatta; di più egli ha tenuto presente nel comporla le parole della lapide su citata di Anniano, *missus adversus hostes publicos*, non avvertendo che Anniano non era, come si è detto, *vigintivir* ma semplice pretorio subordinato ai venti, e che la sua iscrizione è ad ogni modo posteriore alla morte dei Gordiani.

Dei poteri e delle attribuzioni dei *vigintiviri* si è già detto abbastanza; qui ci rimane soltanto da aggiungere che il Senato, per rendere seria ed efficace la difesa militare contro Massimino, divise l'Italia in dieci regioni, preponendo a ciascuna di esse due consolari con l'incarico di riparare le fortificazioni delle città, di arrolare e istruire i nuovi soldati e di dirigere le operazioni di guerra.[2] I *vigintiviri* avevano,

[1] Sulla formula *ex senatusconsulto* vedi MOMMSEN, op. cit., IV, p. 302, n. 1.

[2] CAPIT., *Gord.* 10; *Maxim. et Balb.* 10. 12. [illegible] VIII, 2 5; C. XIII, 6763.

come si è già detto, sotto i loro ordini, taluni adiutori (pretorî, questorî, edilicî, tribunicî) per la vigilanza diretta dei lavori.

Delle regioni alle quali i venti erano preposti non sappiamo il nome preciso; si modellarono probabilmente su quelle dei *iuridici* con qualche lieve mutamento. Eccone un indice congetturale:

I. *Transpadana.*
II. *Venetia et Histria.*
III. *Aemilia.*
IV. *Liguria.*
V. *Flaminia et Picenum.*
VI. *Tuscia et Umbria.*
VII. *Urbica dioecesis.*
VIII. *Samnium.*
IX. *Lucania et Bruttii.*
X. *Apulia et Calabria.*

Di queste regioni non sono certificate nelle fonti che la prima e la seconda: la prima, la Transpadana, dalla più volte citata lapide di Anniano; la seconda, dalla menzione dei due consolari difensori di Aquileia, Menofilo e Crispino, i quali dovevano perciò essere preposti alla *Venetia et Histria.*

Ed ora, dopo aver trattato della elezione, della durata, del nome e delle attribuzioni dei venti, indichiamo fra i personaggi che ebbero quest'ufficio, quei pochi che le fonti ricordano.

1. D. Caelius Calvinus Balbinus.

Capit. *Gord.*, 10, 1: *viginti viros... inter quos erat....* [*Clodius*] *Balbinus*; cfr. le altre fonti sopra citate.

Erroneamente egli è chiamato *Clodius* da Capitolino; i suoi veri nomi attestati dalle iscrizioni e dalle monete sono quelli sopra scritti. È difficile ricostruire il suo *cursus honorum;* fu due volte console: la prima, secondo una probabile congettura del Waddington (*Fastes,* p. 263), nel 210 o 211; la seconda, nel 213, insieme con Caracalla (Klein, *Fasti,* p. 93). Vedi sopra la sua vita prima e dopo l'assunzione all'impero, Klebs, *Prosop. Imp. Rom.*, I, 259 e seg.; Pallu de Lessert, *Fastes des provinces d'Afrique,* I, 265; Stein, s. v. in Pauly-Wissowa, *R. E.*, III, 1258-1265.

2. M. Clodius Pupienus (sive Pupienius) Maximus.

Capit. *Gord.*, 10, 1: *viginti viros... inter quos erat Maximus sive Puppienus;* cfr. *ib.* 22.

Fu console due volte; suffetto, la prima, in anno incerto; ordinario, la seconda insieme con Agricola Urbanus, nel 234, secondo una congettura del Borghesi, *Œuvres*, V, 503. Sulla sua vita prima e dopo l'assunzione all'impero, vedi Klebs, *Prosop.*, I, 418, n. 929; Stein s. v. in Pauly-Wissowa, *R. E.*, IV, 1, c. 88, n. 50. Cfr. anche la dissertazione del Borghesi, loc. cit., p. 485 e seg.

3. L. Caesonius Lucillus Macer Rufinianus.

C. XIV, 3902 = Dessau, 1186 (in agro Tiburtino): *L. Caesonius C. fil. Quirina Lucillus Macer Rufinianus cos., frater Arvalis,* | *praef. urbi, electus ad cognoscendas vice Caesaris* | *cognitiones, procos. prov. Africae, XXviros* (*sic vel XXviro* apographa: requiritur *XXvir*) *ex senatus* | *consulto r. p. curandae, curator aquarum et Miniciae,* | *cur. albei Tyberis et cloacarum urbis et. rel.*

Figlio di C. Cesonio Macro Rufiniano (C. XIV, 3900) e di Manilia Lucilla (C. XIV, 3901) da cui prese il cognome Lucillo. L'anno del suo consolato è ignoto; ma certamente antecede la morte di Alessandro Severo, perchè sulla base onoraria di suo padre incisa durante il regno di cotesto principe, egli si qualifica *consularis*. Occupava la carica di *curator aquarum et Miniciae*, quando fu eletto *vigintivir*. La sua iscrizione è importante perchè ha conservato il nome ufficiale dei nostri magistrati. Vedi sopra di lui *Prosop.*, I, 269; Groag, in Pauly-Wissowa, *R. E.*, 1317-18; Pallu de Lessert, *Fastes* I, 280; Borghesi, *Œuvres*, IX, 379; e i fasti dei *curatores Tiberis* e dei *curatores aquarum*, da me pubblicati nel *Bull. Com.*, 1889, p. 199; *Bull. Com.*, 1901, pp. 206-207.

4. V]alerius Claudius Acilius Priscillianus.

Lanciani, *Mon. dei Lincei*, 13 (1903), col. 171-172 (Pratica di Mare): [...*V*]*alerio Claud*(*io*) | *Acilio Priscil*[*l*]*ian*[*o* | *a*]*uguri, Laur*(*entium*) *Labi*(*natium*) [*electo a se*]*natu inter*(*viginti*) *co*(*n*)*sulares* | [*cur*(*atori*) *alvei Ti*]*beris riparum* | [*cloacaru*]*mquae sacrae* [*urbis, cons*]*ulari ordinar*[(*io*)] *et. rel.*

Di questa iscrizione si è già fatta menzione più sopra. Secondo il Domaszewski (loc. cit., p. 542), il nostro *vigintiviro* potrebbe essere *Sex. Catius Clementianus* (detto anche *Clementinus*) *Priscillianus* console ordinario nel 230 con L. Virio

Agricola, od anche diverso, nel qual caso sarebbe o un console suffetto del 230 che prese il posto di *Clementianus*, oppure uno dei consoli degli anni 214-237, dei quali ignoriamo i gentilizi. La prima ipotesi a me non pare ammissibile per la diversità dei gentilizi (*Valerius Claudius Acilius*) che presenta il nostro personaggio di fronte al console del 230, che fu anche legato della Germania Superiore,[1] ciò che non risulta dalla iscrizione di *Lavinium*. Nemmeno accettabile sembrami la seconda ipotesi, perchè il nostro Priscilliano non fu console suffetto, ma ordinario (*consulari ordinario*); non resta quindi che la terza ipotesi, cioè, che Priscilliano sia un console ignoto del periodo 211-237.

5. Crispinus.

Capit. *Maxim. et Balb.*, 12, 2: *Maximinus ab oppidanis Aquileiensibus et paucis, qui illic erant, militibus ac Crispino ac Menofilo consularibus, qui a senatu missi fuerant, victus est.* Cfr. Capit. *Maxim.*, 21, 6.

Herod., VIII, 2, 5: ἐστρατήγουν δὲ αὐτῶν καὶ πάντα εἶχον διὰ φροντίδος ἄνδρες δύο, ἀπὸ ὑπατείας μέν, ἐπιλεχθέντες δὲ ὑπὸ τῆς συγκλήτου, ὧν ὁ μὲν Κρισπῖνος, ὁ δὲ Μηνόφιλος ἐκαλεῖτο.

Crispino e il collega Menofilo difesero, strenuamente, come già si è detto, Aquileia contro le armi di Massimino; ad essi, nella ripartizione che venne fatta dal Senato dell'Italia in dieci regioni, toccò il governo della *Venetia et Histria* di cui Aquileia era metropoli. Il gentilizio di Crispino non è conservato dalle fonti; il Borghesi (*Euvres*, II, 232) crede che fosse *Lorenius* e nella sua opinione consentono il Dessau (*Prosop.*, II, 299, n. 254) e lo Stein (in Pauly-Wissowa, *R. E.*, IV, 1, col. 901); *L. Lorenius Crispinus* fu console suffetto in anno ignoto. Il Tillemont (*Empereurs*, III, p. 204), invece, l'Henze (s. v. in Pauly-Wissowa, *R. E.*, III, 912, n. 4) e il Domaszewski (loc. cit., p. 531) credono alla identità del nostro Crispino con *L. Bruttius Crispinus* console ordinario dell'a. 224. Ambedue le ipotesi possono ammettersi, ma nessuna presenta un argomento prevalente in suo favore, quindi parmi migliore cosa lasciare incerto il gentilizio del nostro *vigintiviro*.

6. Iulius Menophilus.

Capit. *Maxim.*, 21, 6: *Post hoc Aquileiam venit* [*Maximinus*], *quae contra eum armatis circa muros dispositis portas clausit, nec propugnatio defuit Menofilo et Crispino consularibus viris auctoribus.* Cfr. i luoghi sopra citati.

[1] K. Zangemeister, *West. Zeitschr.*, 1892, p. 316.

Il Tillemont (op. cit., III, 104) prima e il Borghesi (*Oeuvres*, II, 228 e seg.) poi hanno ben veduto che Menofilo collega di Crispino nella difesa di Aquileia [1] deve essere identico al suo omonimo, di cui parla Pietro Patrizio in un passo che così comincia: ὅτι οἱ Κάρποι... ἔπεμψαν πρὸς Τούλλιον Μηνόφιλον πρεσβείαν... οὗτος δὲ δοὺξ ἦν Μυσίας κ. τ. λ. (*Excerpta de legationibus*, 9, I, 392, De Boor). In premio dell'impresa di Aquileia felicemente terminata con l'uccisione di Massimino e di suo figlio, Menofilo venne preposto al governo della Mesia Inferiore, che tenne per tre anni (Petr. Patric., *ib.*: εἰς τρία ἔτη), cioè, dall'anno 238 al 241, la qual provincia molestata dai Carpi, aveva bisogno, osserva il Borghesi, di un preside di nota riputazione militare.

Il gentilizio di Menofilo si conserva nel passo di Pietro Patrizio, ma pur troppo la lezione è incerta. Il Niebuhr propone di leggere Ἰούλιον; Carlo Müller ed altri con lui, Τούλλιον: ma la lezione del Niebuhr sembra preferibile, in primo luogo perchè il gentilizio Tullio scompare nell'onomastica del terzo secolo, e poi perchè nelle fonti il cognome Menofilo trovasi unito piuttosto col gentilizio *Iulius*. Così, ad esempio, un *Iulius Menophilus vir spectabilis* (*Fragm. Vat.*, 20) di data incerta e un *Iulius Menopilus* (= *Menophilus*) in una lapide della Mesia Inferiore (C. III, 6255) che potrebbe essere appunto il nostro consolare e legato.[2]

Sei solamente sono adunque i *vigintiviri* che le fonti rammentano; altri personaggi di quel tempo vorrei inserire nella nostra serie, ma me ne astengo, non potendone fornire, come si dice, i titoli. Mi limito, a modo di congettura, a indicarne i nomi contrassegnandoli con un asterisco: 1) * *P. Licinius Valerianus* che, nel 253, divenne imperatore e che, nel 238, già consolare (Zos., I, 14) e *princeps senatus* (Capit. *Gord.*, 9, 7) era alla testa, nel Senato, della parte avversa a Massimino; 2) * *Domitius*, ricordato dal solo Aurelio Vittore (*Caes.*, 26) come uno, egli pure, dei capi della parte contraria a Massimino, dal Costa (loc. cit., p. 537) creduto identico a *C. Domitius Dexter* nominato in *Vit. Sev.*, 8, 8, ma che, a parer mio, è invece il figlio, *Ser. Calpurnius Domitius Dexter*, console ordinario nel 225, e di

[1] Gratuita è la notizia di taluni storici della regione veneta che in Aquileia fosse «gran numero di Trivigiani, Vicentini, Bellunesi, Feltrini» (PILONI, *Historia di Belluno*, Venetia, 1606, p. 34), e che Crispino e Menofilo fossero stati inviati al presidio della frontiera, a Feltre, Belluno e Ceneda. Questa notizia è data dal MONDINI, *Storia di Ceneda*, e da C. GRAZIANI, nelle *Notizie storiche della città di Vittorio* (rendo qui vivissime grazie al padre don Giovanni Ceriani C. R. S. in Vittorio che, con molta cura, ha riscontrato per me queste due storie manoscritte). ERODIANO VIII, 2, 4 dice soltanto che, allora [illegible] in Aquileia, [illegible] κ. τ. λ. Erodiano adunque non giustifica punto quanto dicono quegli autori veneti nei quali par che la verità storica [illegible].

[2] Cfr. anche C. III, 582. Sono di questo avviso anche I MARQUARDT, *Röm. Staatsv.*, I, 326; e il LIEBENAM, [illegible], I, 201.

cui ha trattato diffusamente il Borghesi, (*Œuvres*, VI, 483 e seg.; 3) * *C. Messius Quintus Traianus Decius*, imperatore nel 248, dallo pseudo Aurelio Vittore (*Ep.* 29) chiamato in *armis promtissimus*, epiteto che ben corrisponde all'altro di στρατηγίας ἔμπειρος da Zosimo (loc. cit.) attribuito ai *vigintiviri*.

Sia lecito sperare che nuove scoperte epigrafiche o accertino queste semplici congetture o, rivelandoci qualche altro nome, rendano meno esile la serie dei magistrati che abbiamo proposta.

L. Cantarelli.

SOPRA UN TIPO DI HERMES

DEL IV SECOLO A. C.

(Tav. XI-XV).

> Ἑρμῆς,
> ἐριούνιος ἄγγελος ὠκύς
> *Hom.*, h. 5. 407.

Nel dare conto brevemente della scoperta d'una statua di Hermes, avvenuta di recente in Roma,[1] avvertii che l'argomento meritava d'essere studiato più accuratamente di quel che avevo potuto fare nelle poche pagine pubblicate, e promettevo di ritornarvi sopra quanto prima, appena fosse stato possibile raccogliere il materiale di confronto e comodamente esaminare la statua, collocata ora, sopra un apposito piedistallo girevole, nel salone dei fortunati proprietari nobili signori Lecca-Ducagini, in via Balbo, n. 1. Debbo alla loro squisita cortesia, se mi è stato possibile questo studio e se della statua posso offrire per l'*Ausonia* le belle riproduzioni come quelle fatte dal Brogi (tav. X, 1 e fig. 3) e dal Faraglia (tav. VII, e fig. 1. e 2).

È mio proposito, nel presentare queste nuove fotografie, svolgere i concetti appena accennati nella prima pubblicazione; sarò costretto perciò, per riuscire chiaro, a ripetere qualcosa già detto, del che chiedo venia al lettore.

La statua *A.* di marmo pentelico d'un bel colore giallognolo, solcato da qualche sfaldatura schistosa dall'alto al basso, è di poco maggiore del vero, misurando dal sommo del capo alla giuntura delle ginocchia (fin dove è conservata) m. 1.35, e si può calcolare in m. 1.85 la figura intera, quando era completa. Le misure delle varie parti[2] dànno per risultato proporzioni svelte, nonostante l'ampiezza del torace. La testa è, rispetto al corpo, alquanto piccola.[3]

Il tipo della statua è quello dell'Hermes di Atalanti:[4] il giovane dio è nudo, ha soltanto una ricca clamide raggruppata sulla spalla sinistra e pendente da questa indietro lungo il braccio, avvolta attorno all'avambraccio sinistro dall'esterno verso

[1] *Bull. com.*, 1907, I-III, p. 41 e seg.; *Notizie Scavi*, 1907, p. 263; la figura con un accenno alla scoperta è pubblicata nelle *Illustrated Lond. News*, 1907, p. 831.

[2] Testa m. 0.24, faccia 0.17, fronte 0.053, naso 0.058 mento 0.058, dalla bocca al mento 0.04, larghezza della bocca 0.04, dall'angolo interno dell'occhio all'angolo esterno della bocca 0.065, occhio lungo 0.03, alto 0.009 (il sinistro un po meno). Dalla fontanella all'umbelico 0.415, al pube 0.58 fra i due capezzol 0.275.

[3] KOLLMAN, *Plastische Anatomie*[2], II. 7.

[4] Atene, Museo nazionale, n. 240.

Fig. [illegible] Hermes rinvenuto in via Ferdinando di Savoia.

(Fotografia Faraglia).

l'interno e pendente lungo il fianco, sopra un tronco di sostegno aderente alla gamba, alto fin sopra al ginocchio.

La figura pianta fortemente sulla gamba sinistra e la destra è un poco avanzata verso destra, in una mossa caratteristica, della quale avremo ad occuparci. Il modo di stare della figura è tutto istantaneo: c'è una specie di mobilità delle varie parti attorno all'asse equilibrato del corpo; mentre la gamba destra col suo movimento gira la parte inferiore verso sinistra, il torso è rivolto un po' verso destra, la testa torna a volgersi a sinistra; e nel torso stesso si può vedere espressa con naturalezza la diversa direzione nel bacino che partecipa del movimento delle gambe; il torace invece è decisamente rivolto verso destra; nel bacino si vede un molle abbandono de' muscoli tranne quelli rialzati sopra la gamba stante, cioè l'obliquo esterno; nel torace si sostengono robustamente i grandi pettorali. Le forme anatomiche del torso sono sviluppate e grandiose; la distinzione de' muscoli modellata con precisione, ma senza durezza. È abbastanza accentuato il contorno inferiore dei due obliqui, specie sul sinistro fianco, la linea alba curvata secondo il movimento dei muscoli centrali, i quali danno al torso un poco di convessità, di ampiezza sullo stomaco, che aumenta il volume già grandioso di tutto il torso. Abbastanza evidenti sono le linee tendinose fra i retti e gli obliqui addominali, depresso lo sterno. Posteriormente corrispondono forme robuste, accentuata è la linea della spina dorsale e il rilievo de' grandi dorsali; forti e sporgenti i glutei; le spalle son leggermente convesse, il collo piegato in avanti, sia per seguire la linea armonica del profilo, che per soddisfare alle esigenze d'una posizione elevata della statua. Specialmente le spalle coi trapezii molto sviluppati, proprie della corporatura atletica, rivelano il dio della palestra, non solo διάκτωρ, ma κρατύς.

In complesso son più accentuate le linee verticali che le orizzontali nella modellatura, e la vita, specialmente osservata di fianco, (v. fig. 3) è stretta in rapporto al torace, alle anche ed ai glutei; ne risulta eleganza accoppiata a robustezza.

Il movimento delle braccia è in tono concorde con quello delle gambe: l'azione del sinistro è all'unisono con lo sforzo della gamba corrispondente, mentre all'abbandono della gamba destra, risponde il completo abbandono del braccio destro. Questo manca da sotto il deltoide; ma un puntello sul trocantere (cui corrisponde a sinistra un altro puntello attaccato alla clamide) prova che la mano era pendente e attaccata a questo pel polso. Sotto a questo, a circa 16 cm. di distanza, ce n'era un altro più piccolo; e l'estremità d'un pollice, conservata, con piccolo attacco di puntello, corrisponde al secondo attacco sulla coscia. Anche un pezzo di avambraccio con resto di puntello al polso, appartiene ad essa. E tale mossa del braccio si desume anche dalle repliche della statua che lo hanno conservato. Il braccio sinistro invece è conservato fino al polso: la mano, lavorata a parte, era inserita in una cavità nel

giro della clamide attorno al braccio e fissata con un perno. Il movimento delle braccia corrispondeva a quello del torace, il sinistro un po' avanzato e discosto dal corpo, si ripiegava al gomito; il destro era un poco indietreggiato e pendente lungo il fianco. Ne veniva così un contrasto di movimento con le gambe, il quale dava vita alla figura e rendeva più evidente quella instabilità, cui ho accennato da principio: il dio, più che fermo, è in atto di camminare, ossia è bensì fermo, ma pronto a camminare verso il punto cui volge lo sguardo laggiù all'orizzonte, quasi che, attratto da qualche richiamo, volesse cambiar direzione. La gamba destra accenna al passo un po' verso destra, la testa invece verso sinistra. Tutto questo giuoco di stabilità e di movimento, di varia direzione, di attenzione concentrata esprime meravigliosamente la prontezza del dio.

La mano sinistra doveva avere qualche oggetto, certo il *kerykeion*, attributo principale di Hermes, e questo doveva essere eseguito di bronzo, poichè non v'è attacco sul braccio e la spalla, dove, a giudicare dalle repliche del tipo, doveva essere appoggiato.

Per completare la descrizione delle forme anatomiche del torso, occorre notare anche il modo naturalistico col quale sono modellate le parti genitali. I peli del pube, sebbene disposti in triangolo schematico, sono mossi e scarmigliati a piccole ciocche non convenzionali.

La testa, che non fu mai distaccata dal busto ed è conservata perfettamente anche nel naso, è di tipo giovanile, imberbe, tondeggiante nel contorno superiore nella veduta di faccia, tendente invece alla forma quadrata nel profilo e un po' mancante di cranio posteriormente e in alto.

La faccia, di ovale non troppo allungato, ha il naso diritto, occhi di media grandezza ed apertura, profondi nell'orbita e indietreggiati rispetto al dorso del naso; e bocca piccola, ben modellata; le orecchie sono un poco oblique, la sinistra di lavoro più trascurato; e la larghezza della parte superiore della testa è espansa in modo che ne risulta una forma ovoide del volto. A ciò contribuiscono i capelli che sono corti e riccioluti, più lunghetti sulla fronte, intorno alla quale son distribuiti a guisa di diadema. I riccioli pendono regolari, nel mezzo due sono simmetricamente addossati l'uno all'altro, altri scendono giù sulle guance formando quasi una breve barbula o basetta.

Il trattamento dalla stoffa della clamide è grandioso e naturale: lo scultore aveva da esprimere il movimento d'un panno sottile, pesante e pastoso, quale doveva essere il tessuto più comune delle stoffe nobili; oltre a ciò rendere con le pieghe il modo libero, quasi sciatto, di gettare un panno addosso al corpo: il dio frettoloso non ha tempo da perdere in toletta: porta la clamide con disinvoltura, quasi come un vestito superfluo; non l'ha perciò nè affibbiata, nè drappeggiata, ma stretta e

avvolta al braccio sinistro in modo che non impacci il cammino e il gesto. Perciò, afferratala con la destra in modo che una parte molto meno lunga resti di sotto, l'altra scenda dietro al corpo, l'ha gettata sulla spalla con moto rapido, sì che ha quasi lasciato l'impronta della mano nel punto centrale del movimento rotatorio, lì dov'è rimasta sul davanti della spalla quella caratteristica piega riboccata; il resto l'ha avvolto al braccio, come farebbe chi volesse usare a guisa di scudo, il mantello.

Un simile modo di portar la clamide, non permette un sistema ordinato di pieghe, ma l'artista ha saputo esprimere questo concetto con linee armoniche e grandiose. Il groppo sulla spalla è costituito da un ribocco, come da un nodo che lascia uscire le pieghe longitudinali; mentre questo nodo o ribocco interrompe orizzontalmente le linee verticali. Sulla spalla ricade il lembo più corto, sopra il quale passa il più lungo, per scendere dietro le spalle. Una curva grandiosa accompagna, di dietro, il giro del braccio e le pieghe sono suddivise in masse larghe; solo nella strettoia del gomito si addensano e si frazionano per poi prendere il partito largo nel lembo pendente. Così la clamide è come un accompagnamento di accordi caratteristici al movimento del braccio: essa, ridotta al vestito più sommario, serve pure di commento al gesto e di rilievo al nudo. E quanto doveva essere più efficace questo contrasto, allorchè il vivido color rosso la rianimava! Tracce ne sono rimaste fra le pieghe. Oltre al caduceo, aveva di bronzo qualche ornamento sul capo, forse una tenia che doveva essere fissata al foro che si trova su di esso.

Ciò che ho detto di questa scultura basterebbe già a rilevarne il pregio ed a far ritenere ch'essa sia un originale di greco lavoro. Ma si può osservare qualche altro particolare che conferma questo giudizio. La superficie della statua non è levigata, ma conserva la freschezza dello scalpello, di cui talvolta si veggono ancora i colpi, non cancellati. Sono sottili strie pianeggianti che, contro luce, si veggono sull'epidermide. C'è poi motivo per ritenere che la statua sia stata restaurata in antico. Un buco per un grosso perno di ferro trovasi di dietro alla coscia sinistra: ora, poichè da questa parte era il tronco di sostegno, non si spiegherebbe una spranga per assicurare la statua alla parete di fondo o nicchia in cui si trovava, tranne nel caso che i piedi fossero rotti. Fra i pezzi rinvenuti insieme alla statua, è un tronco di sostegno, alto m. 0.66: esso era destinato a rimpiazzare l'antico aderente alla statua, che appare posteriormente scalpellato nella parte superstite, con un incavo cui si adatta il nuovo tronco. E così un foro per perno, dietro i puntelli della mano destra, non avrebbe ragione di essere, se il braccio o la mano non si fossero distaccati. Peccato che nessuno degli altri frammenti rinvenuti insieme alla statua appartiene ad essa, nè due mani destre, nè una sinistra con impugnatura di spada, nè un plinto, con piede destro in vari frammenti, i quali tutti mostrano

d'esser stati ricollegati con spranghe di restauro.[1] Purtroppo lo scavo non è stato esteso all'intorno, specialmente nel suolo pubblico; se ciò avvenisse, si potrebbero forse rinvenire le parti mancanti della statua. Ad ogni modo, dai trovamenti di oggetti di vario stile e per lo più spezzati o ricomposti,[2] dalla esistenza di muracci rozzi nell'àmbito del villino e dalla vicinanze del Tevere,[3] si potrebbe argomentare che in quel luogo esistesse qualche officina di marmorario o restauratore di statue, le quali venivano forse sbarcate, provenienti dalla Grecia, in un apposito scalo o porto fluviale.

E che l'Hermes di casa Lecca sia un'opera greca, mi pare si possa affermare senz'alcun dubbio, non avendo nulla di meccanico nella fattura, niente di molle o fiacco nella modellatura. È sopratutto da notare a questo proposito una certa ineguaglianza quasi voluta nell'esecuzione delle diverse parti. L'orecchio sinistro, ad esempio, è trascurato, come è trascurata la parte superiore del cranio; un copista avrebbe posto uguale cura e scrupolo nella esecuzione di ogni particolare; non avrebbe, dirò così, colorito la scultura qua e là con colpi da maestro, bensì espresso con uniforme servilità ogni parte. Con ciò non voglio dire che la statua sia un esemplare unico, uscito come prima concezione dalla mano di uno scultore insigne. Ormai siamo avvezzi a conoscere, per gli scavi, riproduzioni, fresche di tocco, di opere conosciute per varie repliche: si tratta principalmente di riproduzioni, spesso contemporanee, di statue eseguite in tecnica diversa. E che l'originale della nostra statua sia stato un bronzo, possiamo desumerlo dal tronco di sostegno che ne altera lo schema, dalla fattura de' capelli, e da un particolare del petto, ove l'areola delle mammelle è eseguita con un disegno e un'impronta propri della metallotecnica: il capezzolo (specialmente il destro) si solleva come un bottoncino in mezzo ad un'area circolare abbassata e delimitata da un segno graffito sottilmente. Anche l'umbilico mi pare modellato più per una riproduzione bronzea che pel marmo. Il fatto anche che si conoscono altre repliche del tipo conforta quest'opinione, quantunque si possa asserire con certezza che la più bella, la più fedele replica è questa.

Fra di esse, se l'Hermes di Atalanti *B* (fig. 4) è il più completo, non può competere certo col nostro per perfezione di fattura.[4] Esso, alto m. 1,96, è di ese-

[1] V. *Bull. com.*, loc. cit., p. 44. Un pezzo della clamide si riattacca alla parte pendente dal braccio, altre schegge al tronco di sostegno.

[2] Per esempio, la parte inferiore (circa $^2/_3$) di un rilievo neoattico in terracotta, con satiro danzante e procedente verso destra con nebride svolazzante. La lastra termina in basso con un *kymation* ionico. Un piedino di fanciullo in marmo pario, ecc.

[3] La località del trovamento è proprio nel triangolo compreso fra le vie Principessa Clotilde e Ferdinando di Savoia (la via che discende a piazza del Popolo dal ponte Margherita, e l'obliterata via delle Lavandare in vicinanza dell'antica piazza dell'Oca e del vicolo dell'Inferno, che seguiva presso a poco la linea dell'attuale via principessa Clotilde, in direzione più verso sud ovest. Il punto preciso del ritrovamento è circa un metro dalla strada, a 7 m. di profondità.

[4] Atene, Museo nazionale, n. 240; fotografia Alinari, 21840; STAIS, *Guide*, p. 60; *Gaz. arch.*, 1876, tav. 22-23; KÖRTE, *Ath. Mitth.*, III, p. 98 *B*; FURTWAENGLER, *M. W.*, p. 502 = *Masterpieces*, p. 290.

cuzione tarda, di epoca ellenistica avanzata, quindi alterato nello stile, ed a ciò si deve attribuire se è stato mal giudicato e disprezzato dagli archeologi. Il movimento attorno all'asse è meno accentuato, il corpo è secco; rigidi sono i contorni dei muscoli: esagerato lo schema contratto del torso sul lato sinistro, monotone, senza

Fig. 4. Hermes di Atalanti.

vita e semplificate le pieghe della clamide.[1] Sopratutto la testa,[2] rivolta a destra, è di tipo assai diverso, tardo lisippico, con capelli mossi e lunghetti, abbozzati, naso leggermente aquilino, mento assai robusto.

[1] È questo uno degli esemp[illegible] 635 [illegible]
traverso alla clamide sulla spalla[illegible]

L'Hermes di Copenhagen[1] *C* è fra tutte le repliche quella che merita maggior considerazione, dopo la nostra.

Debbo alla squisita liberalità del dott. Carlo Jacobsen le belle fotografie della statua che pubblico (tav. III e fig. 5) col suo consenso, ed alcuni appunti descrittivi, fornitimi dal dott. Oppermann, conservatore della collezione.

Fig. 5. Testa dell'Hermes Jacobsen.

Quantunque il Furtwaengler[2] abbia asserito che la testa, di carattere lisippico, secondo il suo giudizio, appartiene realmente al corpo, contro l'osservazione esplicita del catalogo, l'Oppermann, esaminando accuratamente la statua, mi assicura che ciò non è possibile.

« Il carattere della testa differisce da quello del corpo — mi scrive — e sembra « si debba perciò attribuire ad un altro artista. I muscoli del collo nel torso sono « più robusti di quelli corrispondenti della testa. La testa è inoltre, osservata di « profilo, troppo piccola; l'occipite è mancante ed è collocato troppo indietro sul « collo. Inoltre la testa è eseguita in un pezzo di marmo cristallino di ottima qualità, « il corpo invece in un marmo così compatto che neanche con la lente si discer- « nono i cristalli ».

[1] Museo Jacobsen a Ny Carlsberg, n. 272.

[2] *München. Glyptothek*, p. 297 nota al n. 290.

Queste osservazioni, che non lasciano più alcun dubbio, tolgono molto pregio alla statua, creduta finora uno de' rappresentanti più genuini del tipo. Tuttavia il corpo è fra i migliori; e, confrontato con l'esemplare Lecca, apparisce elegante, vivace nella muscolatura. L'esecuzione però non è molto fina, e sembra che la statua sia rimasta abbozzata. Forse è anch'esso un'opera greca di non molto posteriore all'Hermes di piazza dell'Oca. La testa (fig. 5) ha un tipo ellenistico della fine del IV secolo o del principio del III, con reminiscenze lisippiche, ma anche della scuola di Prassitele. Somiglia un po' all'Hermes di Andros.[1] La sua imposizione alla statua non è fatta senza un certo criterio e piuttosto che ad un moderno restauratore, io la attribuirei ad un artefice antico. Sebbene essa differisca molto dall'Hermes nostro, si avvicina al tipo di Atalanti, la cui testa, quantunque separata dal busto, appartiene, senza dubbio alcuno, al corpo. Io vedrei perciò nei due esemplari Jacobsen ed Atalanti un rifacimento, o meglio una copia libera del tipo originale, rappresentato dall'Hermes Lecca.

E che il tipo di statua da noi studiato sia stato copiato in tempi ellenistici posteriori, oltre che adoperato nei tempi romani, lo prova l'esemplare di Melos, nel Museo di Berlino[2] (*D*, a. m. 2,05), opera di Antiphanes di Paros[3] un artista che dalle forme epigrafiche della firma si può ritenere del II secolo av. Cr. (Kékulé) o del I (Bulle). Anche qui la testa non è della statua; ma si vede che l'originale era rivolto verso destra.[4]

L'Hermes Richelieu[5] (*E*, di m. pent., a. m. 1,90), è una copia dei tempi romani, fredda, ma molto finamente modellata. Vi sono accentuate profondamente le divisioni de' muscoli e indicati particolari di questi e vene sull'addome. Ha una testa che non gli appartiene,[6] di tipo tardo policleteo;[7] e non si può capire come fosse girata quella che aveva in origine. Il restauratore ha messo nella destra pendente una borsa.[8]

Il torso Somzée, già Sciarra[9] (*F*, (a. m. 0,583 dalla fossetta del collo al pube; distanza fra le mammelle m. 0,30) ha presso a poco il valore del precedente. Era un ritratto d'uomo d'armi, come dimostra l'avanzo della spada al posto del caduceo. La testa era rivolta a sinistra. Il Furtwaengler riscontrava in entrambe queste

[1] Atene, Museo Nazionale, CAVVADIAS, Γλυπτά, n. 210; STAIS, *Guide*, p. 37; *BB.*, 18; KLEIN, *Praxiteles*, p. 390 segg.; fotografia Alinari, 24269. Cfr. specialmente la testa di atleta o Hermes di Monaco, *Glyptothek*, 289; *100 Tafeln*, 61 *b*, *Einzelaufn.*, 857, 858; replica: *Collection Barracco*, n. 50.

[2] *Catal. Sculpt.*, n. 200; KÉKULÉ, *Gr. Sculpt.*, p. 261. « Kräftig dekorativ, mit mehr Routine als Naturstudium gemacht ».

[3] LOEWY, *Inschr. griech. Bildhauer* n. 354.

[4] « Mehr stramm geradeaus, ein wenig nach rechts gerichtet ».

[5] A Parigi nel Louvre, Froehner, n. 177; fotografia Giraudon, 1196; FURTWAENGLER, *Samml. Somzée*, figura a p. 10.

[6] FURTWAENGLER, *Glyptothek*, p. 297, nota al numero 200.

[7] Cfr. testa del Pan policleteo, MARIANI, *Bull. com.*, 1900, p. 8.

[8] Il Furtwaengler cita anche un torso, cat. 18[illegible] n. 93, fotografia Giraudon, n. 1201.

[9] *Coll. Somzée*, VII p. 9, n. 9.

due repliche, che attribuisce ai tempi romani (fine della Repubblica o principio dell'Impero) tracce di stile policleteo, il che è accolto con favore dal Mahler.[1]

La statua di Monaco[2] *G* è pure un ritratto, forse di epoca romana, in cui il personaggio impubere figura come eroe (spada invece del caduceo) e cacciatore (lepre appesa al tronco); il Furtwaengler la dice di modellatura meno robusta e più piatta delle altre repliche, benchè conservi grandiosità nella struttura del torso. La testa è di restauro, ma si vede che quella originaria era rivolta a sinistra.

Dello stesso genere della precedente è quella della Galleria Colonna[3] *H*, che ho potuto studiare e riprodurre (fig. 6) per la gentilezza di S. E. il principe don Marcantonio Colonna. È alta m. 1.80 Porta una testa di Traiano,[4] e molto probabilmente prima ne aveva un' altra di altro imperatore o personaggio romano, leggermente rivolta a destra. Invece della clamide porta il paludamento con la borchia sopra, semplicemente riboccato sul braccio sinistro dall' interno verso l'esterno, la mano destra pende inerte, ma con gesto che sembra tenere qualche cosa come *B*. Il paludamento che si avvolge e ricade in pieghe spianate e parallele, schematiche e monotone, è una ulteriore semplificazione del motivo originario, già ridotto nell' Hermes d'Atalanti. Le forme del corpo non sono rigide; ma somigliano piuttosto alle repliche *BC*; ma meno accentuate ed eseguite banalmente, come è scadente la scultura delle estremità, specialmente dei piedi, nei quali le tre dita centrali sono parallele, divise da solchi convenzionali.

Finalmente è da ricordare una statuetta nel Museo di Trento[5] *I* (fig. 7)[6] di scarso pregio artistico, opera romana de' tempi imperiali, rinvenuta in un santuario di Mercurio presso quella città.[7] Questa interessa specialmente come conferma del significato originario della statua. È acefala, alta m. 1, di marmo lunense; l'avambraccio sinistro era riportato con pernio di ferro. Il pube non è ricoperto di peli. Conserva parte del caduceo attaccato al braccio e spalla sinistra e parte della borsa della mano destra; porta calzari alati. La clamide, semplificata nelle pieghe, non ha

[1] Mahler, *Polyklet*, p. 153, nota 1.

[2] Furtwaengler, *Glyptothek*, 290; *Hundert Tafeln* 64 *a*.

[3] Salone, n. 34, *Einzelaufnahmen*, 1138.

Il marmo mi sembra pario; è ricoperto da incrostazioni calcaree. Non mi pare che l'avambraccio sinistro ed il lembo della clamide siano di restauro: è piuttosto un pezzo antico ricongiunto e tassellato. Gli altri restauri e le fratture sono bene indicati dall'Amelung. Il puntello fra la mano destra e il fianco c'è ugualmente in *B*, non però quello fra le gambe che in *B* [illegible] moderno. La base ha la forma semicircolare [illegible]; la statua era cioè destinata ad una nicchia [illegible] davanti sporge in fuori come una targa rettangolare con accenno a scorniciatura, di modo che la pianta ha la forma di un ferro di cavallo. Su di essa la statua sta collocata in modo che il piano del busto è parallelo alla linea retta del plinto, la gamba destra è avanzata solo 5 cm. più della sinistra, rispetto a questa linea.

[4] Manca in Bernoulli, *Roemische Ikonographie*.

Essa è troppo grande per la statua; il collo ne è stato assottigliato per adattarvela.

[5] *Ann. d. Instit.*, 1863, tav. *Q*, I, p. 452; Reinach, *Répert.*, II, 151, 8.

[6] Debbo alla cortesia del dott. Oberziner, direttore del museo, la fotografia.

[7] Conestabile, *Revue archéol.* 1861, p. 452.

il ribocco caratteristico sulla spalla. Seduto ai piedi, alla sua sinistra, dinanzi al tronco di sostegno, gli sta accanto un agnello, animale sacro ad Hermes.[1]

È stata fatta, prima della scoperta dell'Hermes Lecca, una classificazione dei varî esemplari, che oggi il caso di rivedere.[2]

Come abbiamo veduto dal confronto di essi, l'Hermes d'Atalanti rappresenta una modificazione ellenistica del tipo: in esso la testa non è più rivolta come nell'antico schema, verso la gamba stante; ma al contrario, secondo il ritmo modificato da Lisippo nella sua propria maniera; ugualmente quello Colonna e quello di Berlino. Era stato avvertito che la posizione verso sinistra doveva esistere nell'originale e l'Hermes Lecca conferma questa ipotesi; ma ci dimostra altresì che una tal mossa esiste ancora in una redazione di stile progredito.

Riassumendo, abbiamo in *A* il tipo più fedele e di esecuzione contemporanea all'originale, in *B*, *C*, *D* le repliche ellenistiche tra il III e I secolo av. Cr., delle quali l'Hermes d'Atalanti è la più libera; in *E*, *F*, *G*, *H*, *I*, copie romane dei tempi imperiali. Fra quest'ultime, l'Hermes Richelieu porta il vanto, e ad esso si accosta il torso Somzée, anche per lo stile più stringato. Di minor pregio e stile più libero sono *G*, *H*.

Tutti sono d'accordo nell'ammettere che l'originale fosse una statua in bronzo del IV secolo av. Cr.; ma mentre alcuni l'attribuiscono a Lisippo,[3] altri vi scorgono una creazione della scuola di Policleto.[4] Quest'ultima opinione è stata espressa prima che fossero rinvenute e studiate opere che ci fan meglio conoscere la prima maniera di Lisippo, quali le statue dell'*ex voto* di Daochos a Delphi.[5] Ormai queste han fatto modificare molto il modo di vedere l'arte di Lisippo, impersonata finora quasi nel solo Apoxyomenos.

Il Furtwaengler diceva dell'Hermes, intorno a cui ci intratteniamo, che esistono di esso due redazioni, l'una di scuola policletea forse di Cleone, nella generazione scolastica, « pronipote » di Policleto,[6] derivata dall'Hermes di tipo Aegion-Landsdowne,[7] attribuito dal Furtwaengler a Naukydes. Ora, mentre non è difficile trovar traccia di elementi policletei fin nel sicionio Lisippo, nel IV secolo avanzato, spe-

[1] ROSCHER, *Myth. Lex.*, I, 2, p. 2379, 2304; confronta MARIANI, *Bull. com.*, 1901, p. 168 e tav. X *b*, fig. 3, a p. 169; vedi anche Hermes di Trezene, Museo nazionale di Atene, n. 243.

[2] AMELUNG, in *Einzelaufnahmen*, 1138, cfr. BULLE, ivi, n. 635-6; KLEIN, *Praxiteles*, p. 393; *Kunstgesch.*, II, p. 352 e seg. (Quest'ultimo luogo contiene molte inesattezze).

[3] BULLE, AMELUNG, KLEIN, KEKULE, loc. cit.

[4] FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, loc. cit.

[5] *Fouilles de Delphes*, tav. LVIII-LXVIII; HOMOLLE, *Bull. Corr. Hell.*, 1890, p. 421 e seg.; AMELUNG, *Roem. Mitth.*, 1905, p. 144 e seg.

[6] *Coll. Somzée*, loc. cit., cfr. *Masterpieces*, p. 240 = *M. W.*, p. 502.

[7] CAVVADIAS, Γλυπτά, 241, *Athen. Mitth.*, III, tav. 5; *Einzelaufn.*, 631-637, STAIS, *Guide*, p. 60.

Replica a Berlino, *Cat. Sculpt.*, 100 KEKULE, *Griech. Sculpt.*, p. 280; altra in Napoli, MARIANI, *Guida Richter*, n. 240, p. 73. Secondo il Furtwaengler, il « Traiano Colonna sarebbe una replica di questo, ma la modellatura mi sembra escluderlo. Il Bulle distingue l'Hermes di Aegion dalla redazione policletea; cfr. *Einzelaufn.*, 213-213 (Hermes Pitti, redazione attica, parallela alla

cialmente nelle sue opere giovanili,[1] non è da dimenticare che gli scultori romani erano avvezzi ad adoperare tipi policletei per farne ritratti od altre statue, variando il soggetto originale,[2] sicchè dovevano avere, dirò così, nelle mani lo stile policleteo,

Fig. [illegible] Hermes « Traiano » Colonna
Fotografia Moriani).

e la tendenza ad esagerare gli elementi di questo stile affievoliti in altri modelli. Quindi io sarei molto cauto nell'ammettere l'esistenza d'un modello policleteo originario e diretto del tipo che studiamo, e piuttosto vediamo se per altra via si può giungere a determinare l'origine dell'Hermes tipo Lecca.

[illegible]licletea (?), vedi AMELUNG, *Führer*, p. 138, n. 193; [illegible]RTWAENGLER, *M. W.*, p. 204 seg. = *M. P.*, p. 289; fotografia Alinari, 3574).

[1] KLEIN, *Kunstgesch.*, II, p. 320 seg.

[2] FURTWAENGLER, *M. P.*, p. 255 = *M. W.*, p. 428.

Che esso sia da connettere con l'arte di Lisippo, se prescindiamo un momento dalla testa, nessuno credo vorrà negare: la sveltezza delle proporzioni, accoppiata alla grandiosità delle forme, l'eleganza della vita non disgiunta dalla convessità

Fig. 7. Hermes di Trento.
[illegible]

addominale, sono argomenti desunti dalla struttura anatomica, che si ritrovano nelle opere di Lisippo, dall'Agias[1] all'Apoxyomenos.[2] Per ciò che concerne il ritmo,

[1] *Bull. Corr. Hell.*, 1899, tav. XI, [illegible] 281 e 487; Amelung, *Vatican* [illegible] *phes*, IV, tav. LXIII; fotografia Alinari, n. 24773 [illegible] t. 67. Helbig, *Führer*², 32.
Collignon, *Lysippe*, fig. 1.

potremo notare la vivacità e instabilità della posizione stante, l'equilibrio instabile di tutta la figura che si nota specialmente nell'Apoxyomenos; ed anche le modificazioni introdotte al ritmo policleteo sono secondo le intenzioni di Lisippo.

Il modo di gettare la clamide ed una somiglianza generale del motivo si ha pure fra l'Hermes ed il Sisyphos II, del gruppo delfico,[1] il quale, naturalmente, avendo il punto di gravità invertito, ha voltato anche lo schema del torso, caratteristico di Lisippo,[2] nel quale le « orizzontali » della muscolatura convergono verso un punto dalla parte del fianco che appoggia. Anche il modo di piegare della stoffa nell'Hermes e nel Sisiphos è secondo uno stesso sentimento: piani larghi, spianati, interrotti da solchi, alternati con gruppi densi e stretti di piegoline, una maniera assai diversa dalla naturalistica e ricca che si vede, per esempio, nell'Hermes di Prassitele. E nella statua di Agelaos,[3] malgrado il motivo appoggiato, che non è esclusivamente prassitelico,[4] abbiamo analoghi concetti e stile. L'Hermes starebbe, a mio avviso, in mezzo tra l'Agias e l'Apoxyomenos che rappresentano i due estremi della carriera artistica di Lisippo.

Già il Furtwaengler aveva divinato che, a base dell'Hermes di Atalanti, dovesse stare una creazione di Lisippo: ora che cosa ci impedisce di attribuire al grande maestro di Sicione la nostra statua? Bisogna confessarlo subito: il carattere della testa. Questa, come abbiamo detto, è bensì piccola, rispetto al corpo, ed ha nell'occipite quella mancanza che talvolta si riscontra nelle teste ortocefale di Lisippo; ma si confronti, ad esempio, il profilo dell'Hermes con quello dell'Agias:[5] il contorno del cranio è ben diverso, nel primo abbastanza quadrato, schiacciato, nel secondo tondeggiante e quasi acuminato nel centro. È ben vero però che anche nell'Apoxyomenos e nell'Ares Ludovisi[6] questo contorno non è sempre lo stesso, perciò possiamo ritenere che non costituisce un elemento essenziale nello stile di Lisippo. Manca sulla fronte la forte bombatura della parte inferiore e la separazione è meno accentuata che nelle teste lisippiche. Altra differenza notevole è data dagli occhi, non piccoli e ravvicinati come nell'Apoxyomenos;[7] ma piuttosto lontani e di giusta grandezza. D'altra parte, vi sono analogie indiscutibili: i fianchi del naso spianati e larghi e sopratutto la lunghezza del naso rispetto alle altre sezioni della faccia, la situazione e forma dell'orecchio. In complesso, la testa dell'Hermes fa l'impressione d'un tipo meno recente di quelli di Lisippo, più conforme allo stile della metà del IV secolo

[1] *Fouilles de Delphes*, IV, tav. LXVIII; *Bull. Corr. Hell.*, 1899, p. 426, tav. IV; COLLIGNON, *Lysippe*, fig. 4; fotografia Alinari, n. 22528.

[2] LOEWY, *Lysipp und seine Stellung in der Gesch. d. gr. Kunst*, p. 12; *Naturwiedergabe*, p. 48 e seg.; LANGE, *Menschliche Gestalt*, p. 33 e seg.

[3] *Fouilles*, tav. LXVII; *B. C. H.*, tav. XII.

[4] AMELUNG, *Röm. Mitth.*, 1905, p. 153.

[5] *Fouilles*, IV, tav. LXIV, *Bull. Corr. Hell.*, 1899, tav. X; COLLIGNON, *Lysippe*, fig. 2.

[6] Testa di Monaco: FLASCH, *Einzelaufn.*, 832-833, cfr. FURTWAENGLER, *Glyptothek*, 272.

[7] *BB* 487.

av. Cr.; e queste ultime analogie ci dirigono verso le opere d'un altro grande artista, la cui influenza su Lisippo è stata più volte riconosciuta e diviene sempre più manifesta, voglio dire di Scopa, antesignano di Lisippo in molte creazioni, sicchè rimane ancora incerto il giudizio di attribuzione di qualche opera all'uno o all'altro de' due artisti.[1]

Ed infatti il torso della statua Lecca, confrontato con quello dell'Ares Ludovisi,[2] mostra l'eleganza della vita stretta; ma la diversa posizione impedisce il confronto con la muscolatura che in generale è molto simmetrica. In questa figura tuttavia si nota lo stesso carattere irrequieto in una posizione che è pur di riposo. Essa ha uno stile di passaggio fra la maniera di Scopa e quella di Lisippo.

Molto istruttivo invece è il paragone con l'Herakles Landsdowne,[3] il quale opportunamente è stato richiamato alla memoria a proposito dell'Agias di Delfi.[4] Anche nella posa questa statua si avvicina alla nostra, nella parte superiore è uguale, invertita è nelle gambe, sicchè la testa si volge dal lato, diremo così, debole. Tranne la voluta esagerazione muscolare, dipendente dal soggetto, v'è molta analogia di forme nelle due statue: par quasi che si passi per un graduale svolgimento dall'Herakles all'Agias e all'Hermes.

Se si mettono poi teste Scopadee[5] accanto a quella del nostro Hermes, vi si troverà coincidenza formale nel naso largo e dritto, negli occhi infossati, nelle orecchie staccate, nel profilo del capo; ma differenza nella bocca che nelle prime è generalmente carnosa, aperta quasi sempre per cacciar fuori il respiro affannoso o per gridare; il contorno del volto vi è generalmente più tozzo, quasi quadrato; la torsione del collo è forzata e non di rado si trova asimmetria di forme. I capelli sono per lo più mossi, lunghetti e un po' scarmigliati, come si vede, del resto, anche nelle teste lisippiche.[6] Piuttosto che a teste decisamente scopadee o lisippiche, l'Hermes somiglia a sculture contemporanee, il cui autore ci è disgraziatamente ignoto. Cito come esempio più affine una testa di atleta (?) del Museo di Napoli (fig. 8) proveniente da Ercolano.[7] In essa è solo da notare la diversa disposizione dei capelli rialzati sulla fronte, mentre i riccioli pendenti sono più comuni in teste di scuola policletea.

[1] FURTWAENGLER, *M. W.*, p. 487 = *M. P.* p. 300 e seg.; AMELUNG, *Roem. Mitth.*, 1905 p. 150; COLLIGNON, *Lysippe*, cap VII. KLEIN, *Kunstgesch.*, II. p. 278; KÉKULÉ, *Griech. Sculptur*, p. 240.

[2] Esemplare di Napoli, *Einzelaufn.*, 534-535; *Guida Richter*, n. 293, p. 95. Cfr. anche torso, fotografia dell'Istituto germanico, 466.

[3] FURTWAENGLER, *M. W.*, p. 515 e seg. = *M. P.*, p. 196, fig. 125.

[4] HOMOLLE, *Bull. Corr. Hell.*, 1890, p. 450 GARDNER, *Journ. of Hell. Stud.*, 1905, p. 240.

[5] V. GRAEF, *Roem. Mitth.*, 1889, p. 104 e seg.; cfr 1891, p 304, n. 2-4.

[6] Neanche molto di comune c'è con due teste di Hermes attribuite a Scopa o sua scuola; l'Hermes di Chatsworth FURTWAENGLER, *Journ. of Hell. Stud.*, XXI, 1901, tavv. XI, XII, p. 214, n. 4 tipo derivato dall Hermes *Ingenui* mironiano, tradotto in stile scopadeo, e l'erma erculea Albani, n. 52 HELBIG *Führer*[2], 751, fotografia Anderson, 1897.

[7] *Guida Richter*, n. 853, p.212. *BB.*, 364; fotografia Alinari, 11201 *F. W.* 1302, FURTWAENGLER.

Già nella descrizione della statua abbiamo messo in rilievo il carattere quasi scopadeo, conveniente al dio del moto, di una instabilità nel riposo, carattere in opposizione alla calma idillica dell'Hermes prassitelico, sviluppato invece nell'Hermes seduto di Ercolano [1] che si è d'accordo di mettere nella cerchia lisippica. Ma a me sembra che tra le opere attribuite a Scopa ce ne sia una che mostra una grande affinità con la nostra, cioè l'Hermes del Palatino nel Museo nazionale romano [2] (tav. XIV e XV).

Purtroppo la statua è una copia nella quale lo stile genuino non è forse mantenuto scrupolosamente, sicchè qualcuno propendeva a ritenerla una *contaminatio* romana di stile eclettico.[3] Ora l'opinione del Furtwaengler che riconosce nell'originale un'opera giovanile di Scopa, mi sembra più accreditata. Lo stesso compianto archeologo è stato il primo a trovare in questa statua il primo saggio di quel ritmo adottato poi da Lisippo del piede libero dal peso, discosto ed avanzato, motivo sviluppatosi da un altro argivo antecedente.[4] Ora a me pare che l'affinità fra la statua Lecca e l'Hermes del Palatino sia anche maggiore di quella accennata: v'è già espressa la contrazione del busto sulla gamba stante; nel braccio sinistro con la mano appoggiata al fianco abbiamo già una linea che prelude al braccio attivo invece dell'Hermes lisippico; nel getto della clamide c'è molto di somigliante; la testa è però rivolta verso la gamba alleggerita del peso, come nelle statue policletee, sebbene tutta la figura abbia un'eleganza ed una arditezza non comune alle statue di quella scuola.

Questa testa poi ha nelle forme particolari indubbia, se non stretta somiglianza con quella dell'Hermes Lecca. L'ovale, largo in alto, la forma degli occhi, aperti e un po' discosti, e la loro posizione entro l'orbita, la struttura della fronte, le

M. P., p. 296, nota 5 = *M. W.*, p. 515, nota 5.

Cfr. anche la testa dell'eroe di Antikythera attribuito da alcuni ad Euphranor, Atene, Museo Nazionale, numero 15396; STAIS, *Guide*, p. 253; Τὰ ἐξ Ἀντικυθήρων ἀγάλματα, p. 54 e seg.; SVORONOS, *Das Athen. Nat. Mus.*, I, tav. I e II, e p. 18; fotografia Alinari, 24440; cfr. AMELUNG, *Revue Arch.*, 1904, II, p. 232.

[1] *Guida Richter*, n. 841, p. 208. Nota anche l'analogia fra la struttura cranica di questa statua e quella del nostro Hermes, sulla quale richiamava la mia attenzione lo Studniczka. Il cranio è espanso in alto e le orecchie sono divergenti; i capelli a riccioli corti tendono, sebbene con maggior libertà, all'acconciatura dell'Hermes scopadeo-lisippico.

[2] MARIANI-VAGLIERI, *Guida* [3], p. 37, n. 404; FURTWAENGLER, *M. W.*, p. 522, fig. 96 = *M. P.*, p. 300, fig. 129; HELBIG, *Führer*, 1087; fotografia Anderson, n. 2482. Replica della testa, al Cataio: *Einzelaufn.*, 52, 53

[3] La statua è minor del vero, alta m. 1.55, senza i 10 cm. del plinto. È di un marmo *non italiano*, di grana sottilissima, a cristallini molto brillanti, assai schistoso, con venature bluastre in senso obliquo da destra verso sinistra. Suppongo che tale marmo sia di qualche cava dell'Attica, ove il marmo è spesso schistoso colorato. La statua è molto corrosa dalle intemperie e calcinata; meglio conservata è la testa, che è anche lavorata con maggior cura. La parte posteriore è appena abbozzata.

[4] Veramente il piede non è avanzato; ma tutto il movimento della gamba è più libero e sciolto che nelle statue policletee. In compenso abbiamo ancora la testa rivolta verso il piede libero.

orecchie un po' oblique, il naso dritto e alquanto largo alla base, la bocca stretta, dal taglio diritto e dalle labbra piane, il mento gentile, tutto concorda, perfino i capelli a ciocche ricciolute, ordinati in massa tondeggiante attorno all'anticranio e l'espressione simpatica, serena, intelligente del dio, sono caratteri comuni nelle due

Fig. - Testa di atleta di Ercolano (Fotografia Chiurazzi).

teste. L'artista che scolpiva l'Hermes Lecca aveva nella mente la creazione scopadea, soltanto ha dato a questa le proporzioni nuove e maggiore vivacità, l'opera del patetico principiante è divenuta per l'altro artefice un *animosum signum.*

Ed a conforto di questa derivazione da noi proposta, può stare anche il confronto con l'Hermes della *columna caelata* dell'Artemision di Efeso,[1] opera anch'essa d'un compagno di lavoro o scolaro di Scopa. Abbiamo in questa, è vero, un diverso

[1] *BR.*, 53; RAYET, *Monum.*, II, tav. 50. SMITH, *Cat. Sculpt. Brit. Mus.* II, p. 174 e seg., n. 1206, tav. 23.

motivo, l'incesso grave, solenne dello *psychopompos*, che accentua la dipendenza dalla scuola policletea, e svela l'influenza che l'arte di Policleto ha avuto anche su Scopa;[1] ma non è forse un fratello maggiore del nostro Hermes l'Efesio, come il Palatino n'è il padre? La figura non è più soldatesca e rigida, è snodata; e la disinvoltura nel portar la clamide ci rammenta quella del nostro Hermes. Se l'artista della colonna ha dato il kerykeion alla destra del dio, come ha l'Hermes del Palatino, la mano non lo stringe energicamente, ma pende già inerte e diviene indifferente il porre l'attributo nell'una o nell'altra mano, sicchè riesce facile all'autore dell'Hermes Lecca, passarlo alla sinistra.

A questo punto ci domandiamo: dato che l'Hermes del tipo Palatino sia un'opera di Scopa, è possibile che Lisippo si sia inspirato ad una creazione giovanile quasi timida del maestro di Paros, piuttosto che ad un'opera della sua maturità? Questo sarebbe il caso più naturale e purtroppo ci manca l'anello di congiunzione, il documento che sorregga la mia ipotesi, che consiste nell'ammettere che Scopa stesso, nel pieno sviluppo della sua arte, abbia ripreso il motivo dell'Hermes da lui tentato in gioventù ed abbia scolpito una statua assai simile alla nostra. Almeno questa ipotesi mi sembra più attendibile dell'altra, cioè, attribuendo a Scopa vecchio l'Hermes Lecca, immaginare che questa creazione geniale si sia illanguidita nella scuola di Lisippo, come proverebbero le redazioni ellenistiche.

Quantunque ardita la mia opinione, mi sembra che almeno questo resti provato: che l'Hermes Lecca, con la sua stessa posizione incerta fra Scopa e Lisippo, viene sempre più ad avvalorare quanto oggi si intravede più chiarameute sulle strette relazioni fra i due grandi artisti.[2]

Con ciò siamo venuti svolgendo la storia probabile del tipo dal V al IV secolo av. Cr., passando per le consuete tappe Policleto, Scopa, Lisippo. È soltanto nell'ultima redazione che l'Hermes ottiene un vero e proprio successo, a giudicare dal numero delle repliche.[3] Ma anche delle redazioni precedenti si è conservata la memoria, oltre che nelle statue passate in rivista, in opere d'arte industriale. Una statuetta di bronzo del tipo dell'Hermes Palatino, tradotto in stile lisippico, è ricor-

[1] Giova ricordare qui la congettura oggi più in voga che Policleto II, nipote del grande omonimo, collaboratore di Aristandro padre di Scopa, sia stato il maestro di Lisippo: cfr. KLEIN, *Kunstgesch.*, II, p. 334 e seg. e 347.

[2] Che fra le 1500 statue fatte da Lisippo possano trovarsi varie figure di Hermes, quantunque la tradizione letteraria non ce ne abbia conservata la memoria, è cosa molto probabile, perchè la natura stessa del dio si adattava al sentimento dell'artista. Pausania IX, 30, 1 ci ricorda un gruppo, o rilievo di Lisippo: Ἀπόλλων καὶ Ἑρμῆς μαχόμενοι περὶ τῆς λύρας; ma è noto altresì che si attribuiscono a Lisippo o alla sua scuola due altri tipi di Hermes, in motivi più complicati e da attribuirsi perciò ad arte più sviluppata; quello in atto di legarsi il sandalo (*BB.*, 67; KLEIN, *Praxitel. Stud.*, p. 4, nota 2) e quello seduto di Ercolano (*BB.*, 282 COLLIGNON, pr. RAYET, *Mon.*, II, VI, 6).

[3] Cfr. anche variazione del motivo, nella stele attica. CONZE, *Att. G. r.*, tav. CXXXVI, n. 700.

data dal Furtwaengler[1] (fig. 9). Una gemma, per esempio, porta effigiato un busto di Hermes, molto simile al nostro, eseguito con grande finezza, nello stile delle gemme dei tempi augustei che s'inspirano ai grandi modelli della plastica greca. Ugualmente ritroviamo il motivo della statua in una moneta di Atene.[3]

La storia del tipo che abbiamo tentato di fare trova appoggio in altri casi analoghi, l'arte greca progredisce sviluppando motivi che passano da una scuola all'altra perfezionandosi poco a poco; e sembra opportuno a conforto d'una tesi del resto ormai generalmente accettata, citare un altro esempio che ha stretta attinenza col tipo illustrato. Ciò mi porge l'occasione di pubblicare un'altro esempio inedito che si conserva nell'Antiquarium comunale all'orto Botanico (fig. 10).[4]

È una statua acefala di marmo pentelico, alta m. 1.20, rinvenuta al Campo Verano nel 1878.[5] Rappresenta Hermes, giovane impubere, nudo, meno la clamide che, affibbiata sulla spalla destra, è raccolta sull'avambraccio sinistro, donde ricade all'esterno, ed era dipinta di rosso. Il dio sta sulla gamba destra, cui si attacca un tronco di sostegno, e la sinistra, un po' piegata al ginocchio, è alquanto avanzata e tocca il suolo con tutta la pianta del piede. La scultura è di buon lavoro, le forme un po' molli tradiscono la copia ingentilita d'uno schema più rigido. Le mancano la mano sinistra col polso e quasi tutto il braccio destro, che pendeva inerte. Il movimento della testa non si può capire, perchè essa era inserita nella cavità della scollatura della clamide.

Il motivo della statua dell'Antiquarium trova perfetto riscontro nel Sisyphos II dell'*ex voto* di Daochos, tranne l'aggiustamento della clamide che nella prima potrebbe essere una modificazione romana.[6] Una statua di Hermes dello stesso tipo è quella ritrovata a Lambese.[7] Lo stile peraltro è assai diverso: mostra forme anatomiche molli, tondeggianti che richiamano alla mente più il fare degli attici del IV secolo

[1] Da Atene, nell'Antiquarium di Berlino, n. 6305, non 6505 come è per errore detto dal FURTWAENGLER, *M. W.*, p. 520 e 572 = *M. P.*, p. 300 e 338. Di questa posso offrire una riproduzione espressamente eseguita per *Ausonia* del Dr. Zahn, col consenso del ch. direttore dei Musei Prof. R. Kekule von Stradonitz, al quale rendo sentite grazie. Il Dr. Zahn mi comunica le seguenti notizie intorno alla statuetta. Nell'inventario è indicata la provenienza dalla Grecia soltanto. È alta m. 0,225, fusa a pieno di bronzo di bella tinta dorata, ricoperto quasi interamente d'una patina liscia verde scura, che sul dinanzi è come vernice nera lucida, senza vesciche di sobollimento. Sulla testa v'è un buco espressamente eseguito, di mm. 3 di diam. profondo 8 mm., forse per adattarvi un petaso. Nella mano destra è il foro per il caduceo che era eretto, un poco inclinato in avanti. La mano sinistra colla clamide avvolta è puntata fissa sull'anca.

[2] FURTWAENGLER, *Gemmen* tav. XXXVIII, n. 30, cfr. III, p. 310.

[3] GARDNER *Num. Comm. to Paus.* tav. *DD.* n. 22 e 23; p. 140.

[4] Salone, n. 1.

[5] *Bull. com.*, 1878 p. 277 n. 3.

[6] Cfr. FURTWAENGLER, *M. P.*, p. 184; AMELUNG, *Apollon del Belvedere*, in *Rass. arte*, 1904, II, p. 330 e seg.

[7] CAGNAT *Musée de Lambèse* III 2 [illegible] [illegible] REINACH, *Rép.* II, 151, [illegible] adulto, forse [illegible] la mano destra era appoggiata [illegible] ed ha [illegible] gallo. Il Cagnat lo dice simile all'Antinoo del Belvedere; KLEIN, *Praxiteles* p. 300.

Fig. 9. Statuetta in bronzo dell'Antiquarium di Berlino.

che la scultura argivo-sicionia. In parte ciò può dipendere dall'età molto giovanile attribuita al dio; ma anche questo fatto conforta l'attribuzione della statua ad uno scultore prassitelico. E nel ciclo prassitelico o scopadeo si suol mettere infatti un altro gruppo di statue di Hermes che, tranne la mossa del braccio destro, hanno comune col nostro tipo l'impianto della figura,[1] che è poi quello stesso dell'Herakles di Scopa.[2] Questo peraltro risale a prototipi del V secolo, e specialmente ad opere della scuola argivo-sicionia.[3] Il ritmo inventato da questa si conserva, come è stato avvertito, anche nella statua di Sisyphos II, la quale, tranne l'inversione della mossa, mostra, come abbiamo notato, tanta affinità con l'Hermes di casa Lecca.

Rimane ora a trattare una questione che si può fare intorno alla statua dei signori Lecca, sorta dall'opinione manifestatami da alcune persone competenti, le quali pensano che possa essere un'opera romana, eseguita ai tempi di Augusto, con lo scopo di effigiare un personaggio della famiglia imperiale, sotto le forme di Hermes, desunte da un tipo di statua greca preesistente. Che il tipo di Hermes da noi studiato, come molti altri tipi di statue antiche, di dèi o di atleti, sia servito per statue iconiche, è cosa ovvia e provata anche dall'esemplare Colonna, da quello di Monaco e dal Somzée. L'uso de' tempi romani seguiva la moda de' tempi ellenistici e si è voluto trovare pure nell'Hermes di Atalanti l'elemento iconografico. Le statue stesse dell'*ex voto* di Daochos a Delphi hanno dimostrato ad esuberanza come tipi di divinità, deliberatamente si adattassero per statue onorarie di mortali anche ai tempi di Lisippo.[4] Alla ipotesi suaccennata poteva condurre una certa apparente somiglianza dell'Hermes Lecca con le fisionomie nobili e classiche della casa Giulia, idealizzate.[5] Un simile abbaglio è avvenuto spesso per altre statue « eroiche »[6] ed è possibile maggiormente in un periodo di massima influenza greca sull'arte romana.[7] Può servire di appoggio a tale idea la divinizzazione di Augusto e la sua inclinazione a farsi rappresentare sotto le forme di Hermes.[8]

[1] AMELUNG, *Führer*, p. 32, n. 43; FURTWAENGLER, *M. W.* p. 572 e seg.; *M. P.*, p. 338 e nota. Fotografia Alinari 1162.

[2] FURTWAENGLER, *M. W.*, p. 515 e seg. = *M. P.*, p. 296 e seg.

[3] Cfr. FURTWAENGLER, *Glyptothek*, n. 300; *Hundert Tafeln* 64 *b*. Hermes di Troezen: CAVVADIAS, Γλυπτά, n. 243; STAIS, *Guide*, p. 62; LEGRAND, *Bull. Corr. Hell.* XVI, 1892, p. 40, tav. XVII; MAHLER, *Polyklet*, p. 140, fig. 45; *Einzelaufn.*, 633-4.

Quantunque non sia determinata con sicurezza, in [illegible] due esemplari di Hermes Ingenui, l'esistenza di un Hermes di Mirone in posa analoga, si può sempre ammettere che Mirone si sia inspirato ai modelli argivi. Il piede che pianta con tutta la suola per terra è schema argivo più antico; policleteo è l'altro sollevato da terra, che vediamo nell'Hermes di Trezene.

[4] AMELUNG, loc. cit.

[5] Cfr. BERNOULLI, *Röm. Ikon.*, II, p. 51 e seg.

[6] Cfr. FURTWAENGLER, *Glyptothek*, n. 300, p. 310.

[7] Cfr. SELLERS-STRONG, *Roman Sculpt.*, p. 353 e seg.; FURTWAENGLER, *Gemmen*, c. IX.

[8] Il prof. Huelsen richiama la mia attenzione sopra un'epigrafe *C. I. L.*, VI, 30975, base di statua onoraria eretta dai Magistri vici nel *Trigarium*, nella quale Augusto è identificato a Mercurio; v. JORDAN-HUEL-

Senonchè tutto quanto ho detto intorno alla statua sta a provare che tale ipotesi è insostenibile. Innanzi tutto la somiglianza tra Augusto o altro membro della casa Giulia, è soltanto superficiale: non abbiamo qui il naso aquilino, la bocca sottile, gli occhi di aquila del grande romano; ma le forme plastiche greche, ideali del IV secolo av. Cr. Queste ci hanno permesso, se non di precisare con sicurezza il nome dello scultore, almeno la cerchia artistica in cui viveva. E poi l'esecuzione plastica della statua non ha nulla, come dicevamo, di arte romana, ma neanche di arte neoattica. Si confrontino, ad esempio, la statua di Caius Ofellius,[1] o il c. d. Germanico-Hermes Logios[2] del Louvre; si vedrà come gli attici avevano una maniera tutta molle, liscia di lavorare il marmo, quando non cadevano nelle esagerazioni muscolari, rigide, dai contorni secchi, che rivelano la copia meccanica, da originali bronzei. Nella statua Lecca, benchè esistono tracce rivelatrici d'un originale in bronzo, c'è la sapienza della plastica marmorea, c'è sopratutto il getto vivace che fa intravedere la mano geniale dell'artista. Infine, la storia stessa del tipo, che noi abbiamo cercato di riassumere e di chiarire, sulle orme tracciate già da illustri maestri, sta a provare l'insostenibilità della ipotesi iconografica. Sappiamo bene qual'è l'aspetto che il tipo di Hermes scopadeo-lisippico assume nel ritratto: è piuttosto quello del suo prototipo policleteo, se non è un arcaizzamento in senso policleteo, del tipo stesso; o è una banale ripetizione, fiacca della statua d'Atalanti.

Quindi io son convinto che, se non sarò riuscito nell'attribuzione della statua ad un autore determinato, che per me è Lisippo ancora giovane, resterà sempre dimostrato il pregio artistico originale d'un' opera d'arte greca del IV secolo av. Cr., l'esempio più genuino e bello d'un tipo che ha avuto così grande popolarità.

Il presente articolo era già composto e pronto per la stampa, allorchè sono venuto a conoscenza d'un altro esemplare della statua da noi studiata, ed esso giunge a buon punto per confortare il mio giudizio sul pregio del lavoro scultorio nell'Hermes Lecca.

Nel materiale accatastato in uno dei magazzini municipali, che sto esaminando per incarico della Commissione archeologica comunale,[3] ho trovato un torso di statua

SEN, *Top.* III, p. 600, nota 1; *Roem. Mitth.*, 1890, p. 129; cfr. HOR., *Od.*, I, 2, 41:

Sive mutatus iuvenem figura
ales in terris imitaris almae
filius Maiae patiens vocari
Caesaris ultor.

Una statuetta di bronzo, di Augusto in foggia di Mercurio, è nel Museo di Rennes: BERNOULLI, *R. I.* II, 1, n. 62, p. 39; *Gaz. Arch.* 1875 tav. 30. Cfr. anche la statua di Augusto nel Museo Vaticano: HELBIG, *Führer*[2] 107.

[1] *Bull. Corr. Hell.*, 1881 p. 300 tav. XII; COLLIGNON, *S. Gr.* II, p. 624, f. 328; [illegible] n. 242.

[2] RAVAISSON, *Monuments* II, [illegible]; COLLIGNON, *S. Gr.* II p. 642 f. 337; [illegible] n. 344.

[3] V. *Bull. com.* 1903 p. 4 e nota 2.

più grande del vero, che consta di due pezzi che si ricongiungono alla vita. Ho viva speranza di ritrovare in mezzo agli innumerevoli frammenti, che provengono da antichi muri demoliti nell'Esquilino, altre parti che completino la statua, della quale intanto è utile far cenno.

Essa (*K*, fig. 11) è di marmo pario bellissimo, bianco, cristallino, di grana uniforme: la parte superstite è alta m. 1.05 e il torso, dalla fontanella al pube, è alto m. 0.60, e fino all'umbilico 0.44; e fra le mammelle è di m. 0.29; perciò si avvicina molto alle misure di *D*, poco più grande di *A*.

La testa era riportata: il collo è tagliato obliquamente in avanti, poco sopra alla base e ha sul piano del taglio, che è spicconato, un buco centrale quadrato largo cm. $7 \times 5 \, ^1/_2$ e profondo dietro cm. 4; sul piano del fondo è un piccolo pernio di ferro per sostenere la testa che forse era stata cambiata. Il braccio destro manca per intero, la spalla è scheggiata, il sinistro è conservato al principio della piegatura; e rimane la coscia sinistra con la parte pendente della clamide e il principio delle pieghe girate, dall'interno verso l'esterno, sull'avambraccio. Di dietro, la clamide arriva fino al tronco di sostegno, di cui è rimasto attaccato un pezzo. Quivi le pieghe, verso l'esterno, presentano un incavo, che serviva all'inserzione d'un pezzo della clamide lavorato a parte. La gamba destra manca del tutto. Sulla spalla sinistra si vede il groppo della clamide con la caratteristica piega riboccata.

Il lavoro di scultura è grandioso, largo, ma uniforme; le pieghe della clamide son fatte sommariamente con quei canali eseguiti col trapano, adoperato con la bravura propria dei copisti; e nessuna traccia di areola è intorno al capezzolo.

Appunto per ciò è interessante il confronto di questo esemplare con la statua Lecca, perchè si può notare la differenza del lavoro; nella replica dell'Antiquarium vediamo la stessa fattura delle opere « neoattiche » o delle copie eseguite da artefici greci per conto dei Romani. Sotto questo riguardo la statua si avvicina all'esemplare di Berlino, anch'esso in marmo pario ed opera d'un artista di Paros.

La testa riportata prova che la statua era servita a scopo iconografico; ma c'è motivo per ritenere che ad uso di ritratto fosse fin da principio destinata. Infatti sul deltoide del braccio sinistro, là dove l'Hermes appoggiava il suo kerykeion, c'è la traccia d'un attacco largo 7 cm. e spianato, a margini paralleli, che si concilia meglio con l'idea d'una lama di spada che con quella d'un bastoncello o d'un'aluccia; quindi la statua era un ritratto « eroico ». Oltre a ciò un piccolo pernio di ferro sulla parte della clamide gettata sulla spalla, in avanti, ed un attacco del marmo sulla scapola sinistra verso il mezzo del dorso, possono spiegarsi colla presenza d'una corona sulla testa, dalla quale pendevano le vitte.

A questo proposito è opportuno ritornare all'esame dei frammenti ritrovati insieme alla statua Lecca, i quali non possono appartenere, come ho dimo-

strato,[1] *ab origine*, alla statua, per la diversità del marmo e della fattura e una leggera sproporzione di misure. Ciò non esclude l'ipotesi che il restauratore, il cui labora-

Fig. 11. Torso dell'Antiquarium.
(Fotografia [illegible])

torio abbiamo supposto sulla ripa del Tevere *in Augusta*, uomo inabile e grossolano, possa aver ridotto la statua di Hermes, già mancante delle parti ora perdute, a

[1] V. sopra p. 213 e *Bull. com.*, 1907, p. 44, nota 1.

statua eroica, sia pure con intenzione iconografica. Per verificare ciò, ho fatto ricomporre dal nostro benemerito Dardano Bernardini i varî frammenti separati dalla statua; e sembra probabile che il tronco rifatto si colleghi al piede destro, grande e abbozzato, ma posato sul plinto, come nell'originale doveva essere quello dell'Hermes. La mano sinistra di marmo pario, bruttissima, stringe un' elsa di spada nella posizione che questa doveva avere nell'esemplare dell'Antiquarium.

L'antico restauratore avrà spinto la sua profanazione anche a ritoccare la testa della statua? Certo che una diversa impressione di bellezza, di simpatia, produce la visione del torso in confronto della testa, a molti osservatori intelligenti e spassionati; ma differenza di esecuzione, di tecnica non oserei affermarla, nè molto meno attribuire questa alla mano tanto inesperta di chi scolpì le brutte estremità rinvenute vicino alla statua. Ma tali dubbi rendono ancor più necessaria la completa esplorazione dell'àmbito ove essa fu rinvenuta.

Lucio Mariani.

RITRATTO GRECO

DEL MUSEO CIVICO DI BOLOGNA.[1]

La testa che qui io pubblico[2] è bene situata nella sala greca del museo bolognese come riscontro al noto capo della presunta Lemnia. Ed anche con la mancanza del naso e con la corrosione di parte della barba e dei baffi,[3] questa testa severa di greco pensatore dall'alta fronte suscita un fascino grande verso ognuno che ben attentamente la osservi.

In un blocco di marmo dalla fine grana che ha assunto con l'età una calda patina giallastra scura, il lavoro, condotto con mano abile e guidato da vera coscienza artistica, è così sobrio, così lontano dall'abituale freddezza del lavoro di copia che quasi si è tratti a credere che in questo marmo bolognese si possegga veramente un originale greco. Tuttavia si ha qui una derivazione da un originale bronzeo, derivazione dovuta, più che alla mano di uno scrupoloso copista, a quella di un riproduttore dalla forte coscienza artistica.

Le particolarità della tecnica in bronzo ritengo che appariscano esclusivamente nel trattamento dei capelli a ciocche ben limitate l'una dall'altra nel loro ordine con forme eguali e massiccie, con regolari incisioni. Dinnanzi all'orecchio destro una ciocca è scolpita a tutto tondo, e la medesima cosa doveva essere in altre ciocche della barba e dei capelli spezzate appunto in ragione della loro libera scultura. Questa netta divisione e suddivisione e questa arditezza di ciocche del tutto

[1] All'Ufficio d'Istruzione del Comune di Bologna ed alla Direzione del Museo Civico rendo pubbliche grazie pel permesso accordatomi di far fotografare al mio amico, sig. Enea Gualandi Gamberini, questo monumento.

[2] Eccone le misure principali lunghezza m. 0,25, altezza del volto m. 0,21, distanza dell'arco sopraccigliare al mento m. 0,14 distanza tra i due zigomi m. 0,13.

[3] Nella fronte sono corrose le due protuberanze sopraccigliari e così vi è corrosione nelle sopracciglia; il ciglio sinistro è del tutto appianato, l'occhio destro ha un'intaccatura ed un altra è pure nella gota destra un'unica intaccatura assai forte e lungo la gota sinistra e la barba adiacente Mancano il filo e la punta del naso il quale del resto appare chiaramente essere stato piuttosto stretto, corroso è il labbro superiore ed un po' graffiato il mento il quale presenta una corrosione nella sua punta. La barba ha ciocche rotte in basso ed al lato sinistro e pertanto doveva apparire più lunga di quello che ora sembra. Specialmente ha sofferto il lato sinistro della testa, essendo ridotto in modo informe l'orecchio ed essendo andate rotte ciocche di capelli e di barba. Sul collo è una forte intaccatura, mentre corrosa è qua e là la superficie dei capelli.

scolpite denotano, a mio avviso, la natura bronzea dell'originale,[1] della quale natura niuna traccia invece è rimasta nel trattamento del volto dai morbidi passaggi, dalla delicata modellatura e specialmente dalle linee, condotte in modo tutt'altro che reciso, delle increspature nella fronte, nelle guancie, accanto agli occhi.

La testa di questo personaggio, piantata saldamente sul grosso e forte collo, è piuttosto ampia. Dalla cima del cranio si dipartono a raggiera i capelli che, cadendo numerosi ai lati ed all'indietro, si sovrappongono a ciocche flessuose in vari ordini regolari. Contrasta con la ricca chioma laterale la calvizie sopra la fronte, nella parte appunto ove l'uomo perde dapprima i capelli, calvizie leggermente attenuata da ciocche sottili.

Il volto è severo e nobile, e nei suoi tratti accentuati e già con grinze dimostra una età superiore a quella dei cinquant'anni. Corrugata è un po' la fronte sfuggente ed ampia, e dalle sopracciglia ristrette bene appare la forza del pensiero in cui sembra che per abitudine fosse immerso il personaggio rappresentato. Il viso è piatto e tondeggiante, bene incorniciato dalla folta barba e dalla chioma; la bocca è un po' sporgente, gli occhi, di media grandezza, hanno già le increspature laterali degli angoli, indice di età non più giovanile.

Questo ritratto in modo singolare fa venire alla mente quello del busto già Farnese, ora al museo di Napoli, che, per avere nel suo margine inferiore la parola di ΛΥΣΙΑΣ, passa per documento iconografico di questo grande oratore (Arndt-Bruckmann, *Griechische und Roemische Portraits*, n. 131-132; Bernoulli, *Griechische Ikonographie*, p. II, t. I, pp. 1-3).[2] Posta l'una accanto all'altra, le due teste presentano tra di loro somiglianze tali che dapprima m'indussero quasi a credere che in esse fosse ritratto lo stesso personaggio in età ancor virile nella testa bolognese, nel declinare della vita per l'avanzata calvizie e per l'accentuata rugosità del volto nel busto napoletano.

[1] Questi capelli hanno lo stesso trattamento, tradotto in marmo, dei pochi bronzi del IV secolo. Si veda per esempio la testa di Benevento ora al Louvre (COLLIGNON, *Histoire de la sculpt. gr.*, v. II, frontespizio) che, pur tradendo il forte influsso dell'arte policletea (si veda FURTWAENGLER, *Meisterwerke der gr. Plastik*, p. 507; COLLIGNON, op. cit., II, p. 169) ascriverei ai primi anni del secolo, e la testa dell'atleta di Efeso (SCHNEIDER, *Ausstellung von Fundstücken aus Ephesos in gr. Tempel*, frontespizio; O. BENNDORF, *Ephesos*, I, frontespizio e tt. VI-IX). Diverso appare il trattamento dei capelli nelle opere concepite originariamente in marmo ed a noi arrivate in originale, nell'Ermete di Olimpia (*Olympia*, v. III 1894, t. XLIX e seg.), nell'Eubuleo di Eleusi (BRUNN-BRUCKMANN, *Denkm.*, n. 74).

[2] Accanto a questo esemplare il Bernoulli ha posto, la replica capitolina (ARNDT-BRUCKMANN, t. 133-134) ed una seconda di Holkham Hall (MICHAELIS, *Anc. Marbles*, p. 317, n. 48). Il Bernoulli poi, citando una erma capitolina (BOTTARI, *Il museo Capitolino*, v. I, t. 63) con la iscrizione AYCIAC (*sic*) non esclude il caso che, qualora si ammetta genuina questa iscrizione, si debba abbandonare il nome di Lisia pel capo di Napoli, da cui l'erma suddetta è totalmente differente. Ma la iscrizione scorretta e con forme tarde di lettere mi pare che debba generare maggiori dubbi sulla sua antichità che non è quella dell'esemplare napoletano. Un'altra testa presso F. URSINUS, *Imagines et elogia ill. et erud. vir.*, 1570, p. 75, su erma con iscrizione non rappresenta, per quanto si può dedurre dalla riproduzione di questa raccolta, lo stesso personaggio del busto di Napoli.

Ma questa identificazione, che a prima vista mi pareva possibile e che mi avrebbe condotto alla bella conseguenza di vedere la immagine del grande avvocato ateniese nell'esemplare di Bologna, nel fiore della sua carriera esercitata col massimo successo, dopo più matura osservazione non mi è apparsa altro che come un bel miraggio, tale da doversi abbandonare. Innegabili sono le somiglianze tra questi due capi specialmente per ciò che riguarda il volto, ma innegabili sono pure alcune differenze che non, come in tanti altri casi, si debbono alle variazioni dei copisti di un unico originale (e qui, date le diverse età del personaggio, si tratterebbe in tal caso di due originali), ma si debbono al fatto che due sono i personaggi rappresentati.

Chè, se si possono appianare le differenze date dall'essere gli occhi nella testa napoletana più piccoli di quelli nella bolognese, dall'essere il mento meno sporgente e più ricoperto di peli in quella testa che in questa, si debbono tuttavia osservare come differenze sostanziali le due seguenti: la forma del cranio brutto e caratteristico col cocuzzolo a punta nel busto di Napoli, regolare ed ingrossato dalle folte ciocche di capelli nel marmo di Bologna; la forma della fronte larga ed assai alta colà, qui più sfuggente verso l'alto.[1] Si tratta di due diverse conformazioni di testa e però di due personaggi diversi rappresentati in questi due marmi, che per di più palesano differenza di tecnica. Ed infatti contrasta col sobrio e naturale trattamento del volto nel marmo bolognese l'accentuato e virtuoso trattamento del volto del busto napoletano, dove inoltre manca la netta ed ardita espressione della chioma e della barba del nostro marmo.

Accanto al realismo della testa di Napoli risalta l'idealismo che anima la testa bolognese e che eleva il personaggio rappresentato al di sopra della comune degli uomini.

Il Winter, in un suo importante articolo,[2] ha veduto nel busto di Lisia la copia di un rifacimento del III secolo di un busto forse di Silanione, contemporaneo al grande oratore. Nella testa bolognese sono di avviso di vedere, se non un originale, certo una magnifica copia di un originale del IV secolo e proprio all'incirca della metà del secolo.

A tal uopo basti raffrontare insieme questa testa e quella del padre pieno di dolore sul noto rilievo funerario dell'Ilisso (Conze, *Attische Grabreliefs*, n. 1055; von Sybel, *Weltgeschichte der Kunst*[2], p. 262).

Il Furtwaengler[3] bene ha posto questo rilievo in relazione con l'arte scopadea già avanzata, col Meleagro che pone dopo la metà del IV secolo. Le due teste, la

[1] È da passare sotto silenzio la forma del naso che, come avverte il Bernoulli, è di restauro nel busto di Napoli, nel quale originariamente essa forma non doveva essere così arcuata come ora appare. Questo si può dedurre dal confronto con la copia capitolina ove il naso è rimasto per circa due terzi.

[2] [illegible], 1890, pp. 151-168, si veda p. 162.

[3] *Meisterwerke*, pp. 515, 522, 528.

bolognese e quella del rilievo, presentano forti somiglianze accentuate dal fatto che in ambedue è lo stesso corrugamento delle sopracciglia, causato nella testa bolognese

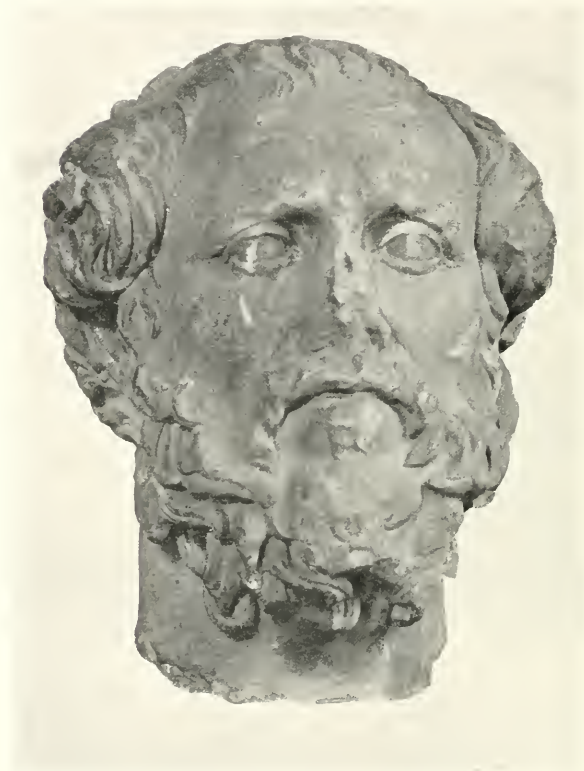



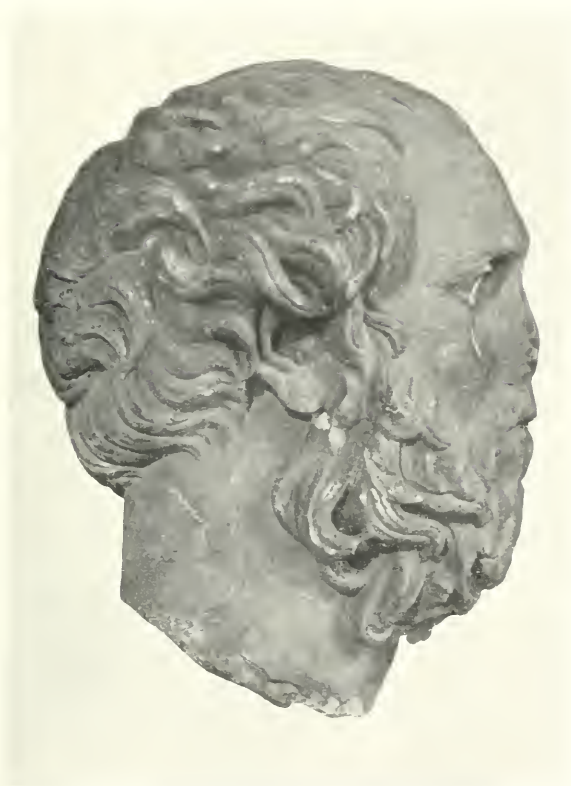
Fig. 1 Testa del Museo Civico di Bologna

dall'abitudine del pensiero e della riflessione, in quella dell' Ilisso dal ricordo melanconico e doloroso del fiorente figlio perduto.

Evidentemente queste teste appartengono ad una medesima età, ad un medesimo indirizzo artistico.

Il trattamento delle forme ed il soffio d'idealismo che anima la testa bolognese fanno venire in mente la testa della celebre statua del Sofocle latera-

nense,[1] e per davvero, se facciamo il confronto tra le due teste, vediamo che nello stile molto di comune unisce questi due marmi derivati ambedue dal bronzo.

Fig. [illegible]

Ma nel Sofocle abbiamo la riproduzione ideale di un personaggio già da tempo morto, nel marmo di Bologna invece, secondo probabilità, un ritratto preso da un personaggio vivente; da ciò la riproduzione più viva, più fresca, più naturale in quest'ultimo ritratto di fronte a ciò che di convenzione si palesa nel marmo lateranense.[2]

[1] HELBIG, *Fuehrer*.[2] n. 683, tr[illegible] zioni la migliore è in ARNDT-BRUCKMANN, [illegible] 113-114-115. BERNOULLI, op. cit. v. I, p. 137 n. 1.

[2] [illegible] di questo convenzionalismo [illegible] WINTER (op. cit. p. 100). COLLIGNON ([illegible] v. II p. 348). HELBIG (op. cit.). In con-

Ora è noto che quest'ultima opera è verosimilmente una copia della statua di bronzo innalzata dall'oratore Licurgo tra il 350 ed il 330 a. C.[1]

In questi lavori è infine la stessa arte che nel campo delle rappresentazioni di divinità ci offre come riscontro a tali teste di mortali barbuti, la barbuta ed intonsa testa dell'Asclepio di Milo (Rayet, *Mon. de l'art antique*, v. I, t. 42), del Zeus di Otricoli (Brunn-Bruckman, n. 130), del « Sardanapalo » (Helbig, *Fuehrer*,[2] n. 334) avvivate da bellezza immortale.

Come questo idealismo nel ritratto, ancora apparente nella testa bolognese, vada via via e presto sparendo e ceda al realismo sempre più trionfante, ci ammonisce la bella testa di Eschine sulla statua napoletana (Arndt-Bruckmann, n. 117-118) che pur è lontana se non forse di pochi anni dalla statua lateranense e dalla testa bolognese e che manifesta al paragone il nuovo fine dell'arte del ritratto, fine di riproduzione veristica essenzialmente, fine che ci apparisce poco dopo raggiunto dalla celebre statua di Demostene derivata dall'originale di Polieucto (280-279 a. C., si veda Amelung, *Die sculpt. d. Vatican. Mus.*, *Braccio Nuovo*, n. 62).

Ma anche contemporaneamente all'indirizzo idealistico del ritratto si può scorgere qualche esemplare che manifesta chiaramente i germi del verismo; menziono il noto ritratto di Maussolo (Bernoulli, *Gr. Ikonogr.*, II, 41) la cui esecuzione può sorpassare di pochissimo la metà del secolo IV ed il cui volto ha tratti veramente realistici.

Chiara essendo la pertinenza della nostra testa alla grande arte attica degli anni susseguenti alla metà del secolo IV[2], sorge la domanda con quale nome di artista si può in via ipotetica congiungere essa testa. E vien fatto di pensare subito a Silanione, al più grande ritrattista a noi noto della metà del secolo IV.

È vero che le date più plausibili riguardo a questo artista cadono tutte nella prima metà del secolo, ma nulla ci può allontanare dal credere che la sua attività si estenda anche agli anni immediatamente successivi al 350, nei quali anni credo che si debba porre la esecuzione dell'originale del nostro marmo.[3]

[illegible]ronto dello stile e dell'indirizzo del marmo bolognese [illegible] veda pure il tipo rappresentatoci specialmente dal bronzo del museo archeologico di Firenze (Arndt-Bruckmann, t. 405-406) nel quale con ardita, ma seducente ipotesi, di recente K. Mc. Dowall ha veduto [illegible] Eschilo del donario di Licurgo (*Journal of Hellenic Studies*, 1904, pp. 82 e seg., t. II).

[1] Pseudo-Plutarco, *Vite dei dieci oratori*, *Licurgo*, [illegible] 11; Pausania, I, 21, 1.

[2] [illegible] non è escluso dalle strette relazioni col [illegible] napoletano di Lisia. Se il busto rappresenta [illegible], esso risale, per via indiretta, ad un'opera che potè essere stata eseguita poco prima del 360, essendovi rappresentato un vecchio e sapendosi che Lisia (nato circa il 440) visse assai a lungo toccando ed anche sorpassando l'ottantesimo anno di età.

[3] Mi sembra pertanto che si debbano pur sempre seguire gli argomenti del Michaelis riguardo alla data di Silanione (*Zur Zeitbestimmung Silanions* negli *Hist. Aufsaetze E. Curtius gewidmet*, pp. 107-114). Il Collignon invece tenta di abbassare assai le date dell'attività di Silanione (op. cit., v. II, p. 344), basandosi su di una notizia di Plinio (*H. N.*, 34, 51), sino all'ultimo terzo del secolo IV. Così il Klein (*Geschichte der*

Come si sa, con sicurezza si può far risalire, seguendo il Winter, al suddetto artista il busto di Platone noto a noi e dalla mediocre erma rivelatrice di Berlino (Helbig, *Jahrbuch des Inst.*, 1886, t. VI, 1) e dalle dieci repliche enumerate dal Bernoulli (op. cit., p. II, pp. 27 e segg.) tra le quali merita il primo posto la erma dello pseudo Zenone del Vaticano.

Il trattamento stilistico, ancora severo e sobrio, di questa effigie del filosofo fa supporre che l'originale debba appartenere alla prima metà del secolo IV, e precisamente circa al 370, in quel tempo a cui dovrebbe risalire il dono di Mitridate il vecchio, dono che sarebbe stato costituito appunto dall'originale del ritratto a noi pervenuto.

Ora, ciò che accomuna, secondo il Winter, il ritratto di Platone ed il busto napoletano di Lisia, accomuna pure esso ritratto e la nostra testa bolognese, ma in modo da dover giudicare più antico il primo di quest'ultima. Ed in realtà i caratteri bene espressi dal Winter sull'arte di Silanione senza dubbio si possono bene applicare al marmo da me pubblicato.[1] Se non anche la stessa mano, è tuttavia la stessa tradizione di scuola ritrattistica che si palesa nella testa bolognese e per la quale tradizione tanti esempi anteriori si possono citare.

Questi esempi ci sono dati da ritratti che presentano, pur intorbidite dal lavorìo di riproduzione avvenuto in posteriori età artistiche, le nobili e severe qualità dell'arte ritrattistica degli ultimi decenni del secolo V, cioè dei predecessori di Silanione, e della prima metà del secolo seguente, di Silanione infine e dei suoi contemporanei. Le belle immagini di Sofocle,[2] di Euripide,[3] di Tucidide,[4] di Socrate,[5] sebbene arrivate sino a noi con accentuazioni nel realismo dovute all'arte naturalistica dell'erudito periodo alessandrino ed esattamente riprodotte da copisti dell'età romana, sono per noi gli esempi più luminosi di questa tradizione artistica che dalla seconda

griechischen Kunst, v. II, p. 388 e seg.) che [illegible] anche sulla iscrizione di Mileto menzionante Silanione (*Arch. Anzeiger*, 1904, p. 5, f. 3). Ma tutte le altre notizie riguardo a questo artista ed il contenuto delle sue opere e dei suoi ritratti (OVERBECK, *Schriftquellen*, n. 1350-1363) e lo stile del busto di Platone a lui attribuibile con verosimiglianza mettono chiaramente Silanione nel novero degli artisti attivi specialmente nella prima metà del secolo IV. Si vedano inoltre WINTER, art. cit.; KLEIN, *Praxiteles*, p. 3[illegible], n. 1; BERNOULLI, op. cit., p. II, pp. 18 e seg.; VON SYBEL, *Weltgeschichte der Kunst*,[2] p. 250.

[1] Art. cit., p. 165: *In der [illegible] Auffassung, in der ehrlichen Wiedergabe [illegible] der Reiz seiner* (di Silanione) *Porträt[illegible]*. [illegible] La forza di Silanione è nella *F[illegible]* [illegible] *offenem Blick zu sehen und richtig [illegible] und mit [illegible] Zügen zu Gestalten [illegible]*. Si veda anche ciò che dice il FURTWAENGLER (*Meisterwerke*, p. 321) sullo stile di Silanione.

[2] Il busto berlinese sarebbe quello di carattere più antico (ARNDT-BRUCKMANN, n. 31-32), il londinese (BERNOULLI, op. cit., p. I, t. XIV) risalirebbe alla prima metà del IV secolo. Si veda WINTER, art. cit., p. 1[illegible]0.

[3] Si veda specialmente la erma di Mantova e quella di Napoli (BERNOULLI, op. cit., p. I, t. XVII).

[4] Si veda, oltre la erma doppia di Napoli con Erodoto, il busto di Holkham Hall (BERNOULLI, op. cit., p. I, t. XX). Secondo il Winter è lavoro di Silanione (art. cit., p. 157) derivato da lavoro anteriore.

[5] Si vedano le numerose teste [illegible] diverse [illegible] in BERNOULLI, p. I, t. XXI-XXIV.

metà del secolo v fa capo al nostro marmo bolognese, il quale ci conserverebbe inalterate le preziose qualità dell'originale.

Caratteristico è un tratto in parecchi di questi capi, in quelli che rappresentano personaggi di età avanzata; la calvizie più o meno progredita nella parte superiore del cranio ed incorniciata dalle masse laterali dei capelli. Questo tratto, che si nota nelle teste di Euripide, di Tucidide, di Socrate e più tardi in quella di Lisia, appare espresso pure nella nostra testa ove, più accentuato che altrove, è il distacco tra la calvizie mediana mascherata da pochi capelli e le forti, ricche ed ondulate ciocche laterali.

Pertanto da menzionare qui come pertinenti allo stesso indirizzo iconografico, accanto al nostro marmo bolognese, sarebbero altre teste, quali per esempio il noto busto dello pseudo Eschilo del museo Capitolino (Arndt-Bruckmann, n. 111-112),[1] il capo simile al precedente del supposto Ippocrate della Galleria Geografica al Vaticano (Bernoulli, p. I, fig. 31, 32), un'erma anonima del museo Chiaramonti (Amelung, *Die Sculpt. d. vatic. Mus., Museo Chiaramonti*, t. 42, n. 140, p. 400) che in particolare modo si avvicina alla testa bolognese per lo spiccato contrasto tra la parte calva del capo e quella ricolma di capelli, per la barba piena, per la fronte arcuata, per la espressione severa e pensierosa.

E pertanto, se non mi è riuscito di poter battezzare l'incognito personaggio a noi giunto, ritratto in questo suggestivo marmo bolognese, tuttavia non è piccola mia soddisfazione averlo potuto togliere dall'immeritato obblio e, mercè queste brevi pagine, averlo portato a conoscenza dei dotti i quali potranno risolvere il problema iconografico e fissare più esattamente il luogo che esso marmo occupa nella storia dell'arte.

Bologna, agosto del 1907.

PERICLE DUCATI.

[1] STUDNICZKA (*Zum Kapitolinischen Aeschylos* nei *Neue Jahrbücher f. d. klass. Alterthum*, III, 1900, pp. 166 e segg.) ha posto il discredito sulla creduta identificazione del personaggio rappresentato in questa testa con Eschilo. Si veda il tentativo sopra accennato di K. Mc. Dowall per la iconografia eschilea.

VASI DEL MUSEO DI BARI

CON RAPPRESENTAZIONI FLIACICHE.

I tre vasi con rappresentazioni fliaciche, pubblicati qui per la prima volta (fig. 1), si trovano da parecchi anni nel Museo provinciale di Bari. Del primo e del terzo (*A*, *C*) fece menzione il Reisch, in base a comunicazioni insufficienti, nella nota

A [illegible]

Fig. 1. Da fotografi[illegible] [illegible] Jatta

opera sul teatro greco.[1] L'altro, il più interessante, è, per quanto io so, ignoto al mondo archeologico.

Sia pel soggetto, sia per la finezza e la caratteristica vivacità dello stile, le tre rappresentazioni si devono annoverare fra le più belle di tutto il corpus fliacico. Onde io credo che la gratitudine d'ogni archeologo e d'ogni filologo sia dovuta alla direzione del Museo che permise la pubblicazione, al dottor Nitti che procurò i lucidi da cui furon tratti i disegni, e in primo luogo al dottor Michele Jatta, che con la sua squisita cortesia eseguì le bellissime fotografie che qui si vedono riprodotte.

La scena rappresentata sul primo vaso (fig. 2)[2] è una delle più familiari alla commedia antica, sebbene non ne troviamo altra replica su alcuno dei vasi fliacici: un padrone viaggia accompagnato dal servo, carico dell'eterno fagotto.[3]

[1] Dörpfeld und Reisch, [illegible] p. 316 e 321.

[2] Cratere. Altezza cm. 32,5. Larghe[illegible] cm. 34. Proviene da Bitonto. Anche queste [illegible]

[illegible] del d[illegible]. M. Jatta.

[3] [illegible] gabbia in *Ar*[illegible] 1885 [illegible] Heydemann [illegible]

Il padrone, uno dei soliti vecchi tanto cari anche alla commedia attica,[1] coi baffi e il pizzo bianchi, la fronte calva, i capelli superstiti candidissimi, camminava verso sinistra, poggiandosi con la destra su un bastone. Il servo a un tratto l'ha chiamato, ed egli s'è voltato proprio in questo momento.

Precisare il soggetto, riesce assolutamente impossibile; e nessuna luce può derivarsi da quella specie di cassetta che il servo tiene sull'antibraccio sinistro. Certo

Fig. 2. Da fotografia del dott. Michele Jatta.

più d'uno penserà alla prima scena del *Pluto* aristofanesco, in cui il brioso Carione chiama e costringe a dargli ascolto il vecchio Cremilo tutto intento a pedinare il dio della ricchezza. E forse ad una analoga situazione fliacica s'ispirò il nostro ceramografo.

[1] Cfr. il mio lavoro *Origine ed elementi della commedia d'Aristofane*, in *Studî italiani di filologia classica*, vol. XIII p. 101 e 106.

La cui abilità salta all'occhio e sorprende. La vivacità e l'evidenza della scena sono addirittura straordinarie. La mossa istantanea del vecchio è colta con precisione fotografica. I due piedi, e specialmente il destro, che si trovava dinanzi all'altro quando il servo ha chiamato, sono il fulcro su cui si gira la persona, con una torsione che dai piedi, visti ancora di profilo quasi perfetto verso manca, si accentua via via salendo lungo il corpo, sino al petto, di tre quarti verso sinistra, alle spalle quasi di faccia, al viso di tre quarti verso destra, alle pupille che vanno quasi a nascondersi dietro i margini sinistri delle orbite, per collocarsi in preciso parallelismo con quelle dell'interpellante.

Non meno eloquente è l'aspetto del servo. Che egli abbia chiamato or ora, si vede, non solo dall'indice e il medio della mano destra protèsi, ma anche dalle pupille, convergenti, e un po' alzate, quasi a figgersi in quelle del padrone, nelle quali è dipinta così bene l'attenzione e l'aspettazione. E appunto da questo incrocio di occhi, osservato e reso tanto felicemente, deriva la vibrante animazione della scena.

Si badi ancora. Il viso del padrone non è punto una replica della solita maschera fliacica, ma s'anima d'un lepore caratteristico che a momenti farebbe pensare ad una caricatura personale. Il braccio sinistro, nascosto e avviluppato, a sostenerlo, nel corto mantello, si arrotonda sul fianco con tal quale arzilla disinvoltura. L'eroe del nostro φλύαξ non è un γέρων στύππινος (Fragm. comic. adesp. 855), bensì uno di quei vecchiotti col diavolo in corpo, che davan filo da torcere anche ai figliuoli giovinetti. È ammirevole, anche una volta, è l'arte del ceramografo che tanto ha saputo esprimere coi suoi poveri strumenti.

Assai più complessa è la scena del secondo vaso (fig. 3).[1] Essa ricorda immediatamente il famoso vaso di Chirone,[2] perchè non rappresenta la sola bocca d'opera, ma tutto il palco fliacico, visto di fianco,[3] insieme con un tratto del paese in cui esso è innalzato.

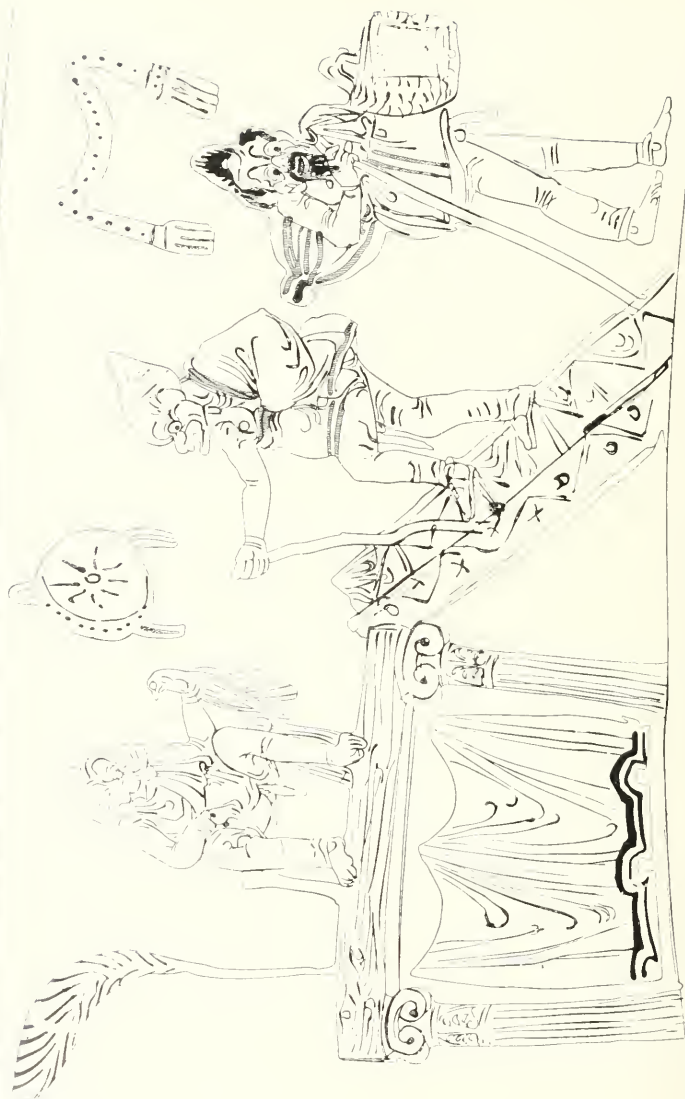
In mezzo al palco, su una specie di larga scranna, siede un uomo di viso animalesco, e con la sinistra stringe pel collo un grosso uccello, che con la vivacità dell'aspetto si dimostra però ben vivo. A sinistra del mostro si leva un albero di palma.

Per la scaletta che conduce dal terreno al palco, sale, poggiato a un bastone, un vecchio dalla fisonomia arcigna, le orecchie grandi, la fronte rigonfia, il cocuzzolo allungato e ricoperto da un aguzzo berrettino bianco. Arrotonda anch'esso il braccio sinistro sotto il mantello, e forse tiene avviluppato e nascosto qualche

[1] Cratere. Altezza cm. 31, larghezza [illegible] cm. 31.

[2] HEYDEMANN, N. [illegible]

[3] La posizione della figura sedute potrebbe far [illegible] spettare che invece fosse vista di faccia. Ma [illegible] gono a ciò la sua strettezza [illegible] Chirone e la posizione della scala che era sempre [illegible] come si vede [illegible] dal HEYDEMANN e negli altri [illegible] dal R[illegible] op. cit., 323 e dal RIZZO [illegible] 1906, tav. VI.

Fig. 5.

oggetto non troppo grosso. Alla sua destra è rimasto un servo, fermo, a quanto pare, ad attenderlo, e puntellantesi a un bastone, ma coi piedi stranamente rivolti verso destra. Dietro le sue spalle si vede il solito pacco; dinanzi, un oggetto che sembrerebbe una sporta, e che gli nasconde una piccola parte del lato sinistro; ma non si distingue bene se sia sorretto dalla mano del servo o da un sostegno a giogo di bilancia poggiato sulla sua spalla sinistra. Entro questa sporta sembra che il brav'uomo fissi molto intentamente lo sguardo.

Nel fondo si vedono rappresentati, a destra una benda, a sinistra un timpano. E può darsi che il secondo oggetto valga a caratterizzare l'ambiente, sebbene non si vede dove nella scena reale si sarebbe trovato il suo arpioncino.

L'impressione immediata, anche per l'analogia del vaso di Chirone, è che il vecchio sia un supplice che si rechi, o a consultare un oracolo, o ad implorare da un nume qualche grazia. E l'attore seduto sul palco, ad onta del suo aspetto mostruoso, non è privo di una certa buffonesca maestà (fig. 4). Ma se vogliamo trovargli un nome, ci troviamo dinanzi a un vero bivio.

Innanzi tutto osserviamo che l'uccello non deve avere rapporto col nodo dell'azione,[1] ma deve essere un attributo del nume. Tenere il proprio simbolo sulla palma, protendendo l'antibraccio, era gesto abituale delle statue di numi: e basterà ricordare, solo per la specialissima evidenza, l'Atena con la civetta pubblicata dal Conze.[2] Tenerlo in maniera buffonesca, era ben consentaneo all'indole della farsa fliacica: e probabilmente un motivo simile balenava alla mente d'Aristofane, quando, forse non senza suggerimento tradizionale, si figurava l'aquila, non sullo scettro, ma sul capo di Giove (*Ucc.*, 514): ὁ Ζεὺς γὰρ ὁ νῦν βασιλεύων ἀετὸν ὄρνιν ἕστηκεν ἔχων ἐπὶ τῆς κεφαλῆς.

Or quest'uccello è un'aquila. Sembrano assicurarlo sì la sua grossezza, sì la forma, per la quale abbiamo un riscontro analogico nel noto rilievo del Museo di Sparta,[3] in cui troviamo, intorno all'ὀμφαλός, due aquile che ricordano la nostra assai da vicino. Quanto all'albero, non c'è dubbio: è una palma. Del terzo oggetto, il timpano, non possiamo tener molto conto, perchè, secondo osservammo, sembra piuttosto un generico ornamento del vaso.

Ma tanto l'aquila quanto la palma, non designano con assoluta esclusione un sol luogo, un solo nume: anzi si prestano ugualmente bene ad una duplice interpretazione. La palma, che aveva assistito in Delo, e in qualche modo agevolata la nascita d'Apollo, era divenuta sacra per Delfi. A Delfi, centro della terra, s'erano incon-

[1] Si potrebbe pensare che fosse un'offerta. In tal caso bisognerebbe supporre che l'avesse portata al nume, prima che il padrone accedesse al palco, il servo che sarebbe ora disceso (già notammo che i suoi piedi son rivolti quasi di profilo a destra). Per altro l'uccello difficilmente può essere altro che un'aquila: e le aquile non sono state mai ghiotti manicaretti.

[2] In *Festschrift für Otto Benndorf*, tav. IX, p. 170.

[3] Cfr. *Athen. Mittheil.*, XII, tav. XII, e [illegible] sopra, p. 40, fig. 21. Vedi anche l'aquila in Fröhner, *[illegible]*, tav. 20 che qui si riproduce (fig. 7).

trate le due aquile che Giove aveva lanciate dalle due estremità del mondo. E palma ed aquile troviamo infatti nelle rappresentazioni figurate, a indicare e caratterizzare il famoso santuario.[1]

Fig. 4. Da fotografia del dott. Michele Jatta.

Allora il nostro nume non potrebbe essere altri che Apollo. E quella specie di parrucca a zazzera, di colore più chiaro, che gli riveste il cranio, ben potrebbe figurare la flava cesarie del signor degli oracoli.

Ma d'altra parte, sembra anche strano vederlo privo degli attributi che più specialmente lo caratterizzano, la cetera, l'arco, l'alloro, che troviamo invece egregia-

[1] Vedi per es., il famoso vaso di Neottolemo in *A. d. I.*, 1868, tav. E. — Cfr. GERHARD, *A. V.*, 256; TISCHBEIN, II, tav. 24. Gli Ateniesi, come si sa, avevano dedicato in Delfi un palmizio di bronzo (PAUS., X, 15, 4.5). Quanto all'aquila, basti il già ricordato rilievo di Sparta.

mente espressi nelle altre rappresentazioni fliaciche (Heydemann, *q* e *H*). Oltre ciò, l'aquila era simbolo piuttosto delfico che d'Apollo, al quale era invece sacro il fatidico corvo. Sicchè la relazione intercedente fra il nume ed un simbolo non propriamente suo, potrebbe sembrare, anche nei limiti fliacici, troppo accentuata.

L'aquila, invece, era, come tutti sanno, il proprio attributo di Giove. Allora verrà anche fatto di pensare che, in fondo, non la sola Delfi viene caratterizzata mediante la palma; ma che questa può anche servire a designar contrade orientali. Sicchè la combinazione dei due simboli c'indurrebbe a pensare piuttosto a Giove Ammone. Questi, veramente, aveva testa e corna di montone, e il viso del nostro nume sembrerebbe piuttosto scimmiesco, sebbene alcune linee mezzo evanide sopra la tempia destra [2] potrebbero per un momento far pensare ad un corno ritorto. Ma ad ogni modo l'adattamento alla sembianza assolutamente felina, strana, anzi finora unica, nelle maschere fliaciche, si vedrebbe più facilmente nel carattere teriomorfico di Giove Ammone. E del resto, nel mondo della commedia, ogni essere africano aveva naturalmente sembianza di scimmia. [3]

E questo è forse l'unico punto che potrebbe indurci a dar la preferenza al nume libico. Perchè poi, anche per celebrità, i due santuari si equivalevano, e all'uno o all'altro pensava indifferentemente un Greco, quando si trattava di consultare l'oracolo (Aristof. *Ucc.*, 618):

κοὐκ ἐς Δελφοὺς
οὐδ' εἰς Ἄμμων' ἐλθόντες ἐκεῖ
θύσομεν.[4]

Del secondo erano più specialmente devoti i Laconi, [5] originarî creatori delle farse da cui derivarono i φλύακες. Ma queste son già sofisticherie.

Consulti d'oracoli erano assai frequenti nei drammi comici. Filocleone ne ebbe il responso che lo rendeva così intrattabile giudice (*Vespe*, 159):

ὁ γὰρ θεὸς
μαντευομένῳ μοὔχρησεν ἐν Δελφοῖς ποτε
ὅταν τις ἐκφύγῃ μ', ἀποσκλῆναι τότε.

A Delfi s'era anche recato il vecchio Cremilo del *Pluto*, per sapere come dovesse educare il suo figliuolo (v. 32 sg.; cfr. 39).

[1] Cfr., p. es., STEPHANI, *Compte-rendu*, 1864, pagine 5, 20; *Atl.*, 1866, tav. IV; *Mon. ined.*, VIII, tav. XLII; *Mon.*, 1856, tav. XIV; *Arch. Zeit.*, 1860, tav. 18; *Ib.*, 1872, p. 35; GERHARD, *A. V.* 224-225.

[2] Più visibili nella fotografia che nella riproduzione.

[3] Cfr. il mio articolo *Ninfe e Cabiri* [illegible] in questo fascicolo di *Ausonia*.

[4] Cfr. anche v. 716 [illegible] Ἄμμων, Δελφοί, Δωδώνη, Φοῖβος Ἀπόλλων.

[5] PAUS., III, 18, [illegible]

Nel nostro vaso, come in quello di Chirone, abbiamo il consulto in azione. E vi si complicava, se non m'inganno, un lazzo buffonesco interamente consentaneo allo spirito fliacico.

Gli occhi del servo sono straordinariamente spalancati, e fissi, come lo indica benissimo la direzione delle pupille, verso l'interno della sporta (fig. 5). Ma che cosa

Fig. 5. Da fotografia del dott. Michele Jatta.

conterrà questa, se non offerte, certo gastronomiche, per la divinità consultata? Allora sembrerà probabile che l'allegro compare mediti uno dei soliti tiri servili, e che le leccornie destinate al nume tra poco passeranno nel suo buzzo. E forse per meglio nascondere la vagheggiata marachella egli ha quasi voltato il dorso al padrone.

Altri potrebbe osservare, non senza fondamento, che per una concupiscenza famelica, sia pure da farsa, sembra troppo esagerata l'espressione del suo volto, che

parrebbe piuttosto sconvolto dal terrore. E badando anche ai capelli ridicolmente irti sulla fronte, potrebbe invece supporre che il servo, men saldo di cuore che non il padrone, si sgomentasse alla vista del nume bestiale, e quasi accennasse a battersela, o almeno gli volgesse la schiena, per non vederlo. La paura, come si sa, rimane uno degli eterni motivi di riso del dramma comico popolare: e gli eroi aristofaneschi ne fanno grandissimo sfoggio.[1]

La straordinaria abilità con cui è disegnato il viso del servo si può ammirare senz'altro nella riproduzione. Ed anche qui è degno di nota il suo carattere punto generico, anzi personalissimo. Specialmente mirabile è poi il tipo del vecchio. La espressione arcigna del viso, la bocca evidentemente sdentata,[2] la bazza sporgentissima, le orecchie grandi, la fronte calva, gonfia, bernoccoluta, il cranio allungato,[4] dipingono con evidenza impareggiabile un δύσκολον γέροντα, ben degno, nel suo genere, di stare a riscontro con l'εὔκολος che ha attirato la nostra simpatia nel vaso precedente.

Anche qui, dunque, la convenzionale maschera fliacica ha preso garbo, e s'è affinata in linee piene di sapore caratteristico. E una parola merita ancora il berrettino. Non soltanto Ulisse, ma anche altri personaggi fliacici portano πίλους più o meno aguzzi;[5] ma possiamo sicuramente affermare che nessuno è tanto pulcinellesco, quanto quello, candidissimo, che cuopre il cocuzzolo del nostro bisbetico vecchietto.

Lasciamo queste indimenticabili maschere, e veniamo alla terza rappresentazione, che per l'interesse del soggetto si lascia dietro di gran lunga le altre due (fig. [illegible]). La scena è tanto evidente che possiamo tradurla senz'altro nella sua gradazione temporale.

Due messeri si vengono a trovare, per ora non cerchiamo come, dinanzi ad un paniere, in cui, avvolto, a quanto sembra, in un panno, era infilato un uovo di straordinarie proporzioni. Uno dei due, con una specie di mazzuolo od ascia a doppio taglio, ha vibrato un colpo sovr'esso. Ed ecco, mentre ha già sollevato di nuovo il suo strumento, balzare dal guscio infranto un bambinetto senza designazione sessuale, bello, dalle chiome prolisse, che con molta vivacità tende verso di lui il braccio destro, forse rivolgendogli la parola. Sul viso dell'operatore si legge la meraviglia.

[1] Cfr. il mio lavoro già [illegible] p. 175. E vedi anche Bethe, [illegible] *schichte des Theaters im Alterthum*, 58 segg.

[2] Cfr. Aristof., *Acarn.* 715; *Vespe*, 165, [illegible] 1056.

[3] Cfr. Dieterich, *Pulcinella*, 150, nota 1. Per tutto ciò che riguarda lo sfruttamento comico delle [illegible] rità e dei difetti fisici, rimando [illegible] del briosissimo libro.

[4] Impossibile non ricordare che [illegible] teristico già per Tersite [illegible] [illegible] designazione comica. Alle [illegible] statuette di [illegible] aggiungo [illegible] Museo di Taranto, riprodotta [illegible] fondo [illegible] [illegible] del [illegible] dott. Quintino Quagliati.

[5] Heydemann, [illegible] *Arch.* [illegible] vol. 5[illegible] [illegible]

[6] Cratere. Alt. [illegible] 34. [illegible] della [illegible] m 30.5. Proveniente da Bari.

Fig. 6.

Altissimo stupore mostra il compagno di lui, alzando il braccio destro, e levando un grido. E da una porta semiaperta, nascosta dietro al battente, una vecchia spia curiosamente quanto accade.

Che rappresenta questa scena? La tradizione mitica greca rammenta parecchi esseri nati da un uovo: Τυφών,[1] Ἐνόρχης,[2] Φάνης, Ἔρως, i Molionidi, i Dioscuri, Elena.

Alcuni sono senz'altro da escludere. Che il popolo greco immaginasse mai Tifone nato da un uovo, non credo. Tifone, come dimostrano tutti i particolari del suo mito, e come vediamo con trasparenza cristallina in Apollodoro,[3] è la personificazione d'un vulcano, l'Etna. E non si scorge proprio quale appiccagnolo ideologico avrebbe potuto occasionare, in un mito spontaneo e popolare, la nascita dall'uovo. La bizzarra fantasia è, senza dubbio, frutto di combinazione erudita.

Parimenti si rivela subito seriore la storiella di Ἐνόρχης narrata dallo scoliaste di Licofrone.[4] E al periodo alessandrino sembrerebbero più precisamente accennare il suo carattere etiologico, e il motivo dell'incesto, tanto frequente nella novellistica di quel periodo.

Così pure mal c'indurremmo a vedere nel nostro bambinetto un Φάνης. Si potrebbe veramente osservare che qui ci troviamo in territorio orfico. Ma si tratta di concezione filosofica, non popolare; e d'altronde non vediamo in essa le comiche suggestioni che pur non sogliono mancare nei soggetti prescelti dai φλύακες. E lo stesso si dica dell'Ἔρως aristofanesco, che è concezione anche più rara e personale.

I Molionidi, λεύκιπποι, ἅλικες, ἰσοπάλοι, ἐνίγυιοι,[5] non sono altro se non una nuova incarnazione dei Dioscuri.[6] Ma questi furon senza confronto più popolari di quelli. Sicchè, per la identificazione del nostro bambino, rimane da scegliere fra Castore, Polluce ed Elena.

Ora, è bensì vero che da un frammento d'Epicarmo sembra si possa raccogliere che nell'antichità fosse popolare anche una versione del mito secondo la quale i due rampolli di Giove non avrebbero avuto precisamente la medesima età, e quindi, probabilmente, non sarebbero nati da un sol uovo.[7] Ma l'altra, che li

[1] Scol. Il., *B*, 783: φασὶ τὴν Γῆν ἀγανακτοῦσαν ἐπὶ τῷ φόνῳ τῶν Γιγάντων διαβαλεῖν Δία τῇ Ἥρᾳ· τὴν δὲ πρὸς Κρόνον ἀπελθοῦσαν ἐξειπεῖν· τὸν δὲ δοῦναι αὐτῇ δύο ᾠά, τῷ ἰδίῳ χρίσαντα θορῷ καὶ κελεύσαντα κατὰ γῆς ἀποθέσθαι, ἀφ' ὧν ἀναδοθήσεται δαίμων ὁ ἀποστήσων Δία τῆς ἀρχῆς. ἡ δὲ ὡς εἶχεν ὀργῆς ἔθηκεν αὐτὰ ὑπὸ τὸ Ἄριμον τῆς Κιλικίας· ἀναδοθέντος δὲ τοῦ Τυφῶνος, Ἥρα διαλλαγεῖσα Διὶ τὸ πᾶν ἐκφαίνει· ὁ δὲ κεραυνώσας Αἴτναν τὸ ὄρος ὠνόμασεν.

[2] Scol. *Lycophr.*, 212.

[3] I, 39 e seg. Si legga tutta la bellissima descrizione e si tenga mente in ispecie alle parole τοιοῦτος ὢν ὁ Τυφὼν καὶ τηλικοῦτος ἡμμένας βάλλων πέτρας ἐπ' αὐτὸν τὸν οὐρανὸν μετὰ συριγμῶν ὁμοῦ καὶ βοῆς ἐφέρετο· πολλὴν δὲ ἐκ τοῦ στόματος πυρὸς ἐξέβρασσε ζάλην.

[4] φασὶ γὰρ δύο ἀδελφοὺς συμμιγῆναι, Θυέστην καὶ Δαῖτιν, ἐξ ᾠοῦ τεκεῖν παῖδα. Ἐνόρχην καλούμενον, ὃν [illegible] ναὸν ἱδρυσάμενος Διονύσου ἀπὸ τοῦ ἰδίου αὐτοῦ ὀνόματος τοῦτον καλέσαι. È evidentemente una storiella etiologica sorta in un santuario di Διόνυσος Ἐνόρχης.

[5] Ibico, *Fram.* 16 Bergk: τούς τε λευκίππους κόρους τέκνα Μολιόνας κτάνον, ἅλικας ἰσοπάλους, ἑνιγυίους ἀμφοτέρους γεγαῶτας ἐν ὠέῳ ἀργυρέῳ.

[6] Cfr. Kaibel, Δάκτυλοι Ἰδαῖοι, in *Gött. Nachr.*, 1901.

[7] *Fram.* (Kaibel): Ἀμφ[illegible] με κυδάζ[illegible] μοι — τὸν πρεσβύτερον ἀδελφεόν.

diceva perfetti gemelli, era senza dubbio assai più diffusa ed accètta. E parrà probabile che un autore fliacico rinunziasse alla comicità visibilmente connessa con la nascita gemina?

Mentre giungiamo così, per esclusione, a pronunciare il nome di Elena, una disamina anche rapida della leggenda che narrò la nascita miracolosa della bellissima donna mostra gli addentellati alla comicità che quella leggenda conteneva già in origine, e che andarono a mano a mano moltiplicandosi nel suo sviluppo. Non ispiaccia che brevemente io cerchi di coglierli nel loro divenire.

Il mito dell'uovo, comune a tante teogonie, dovè essere antichissimo anche nel suolo greco; e alla sua vetustà accennava anche l'uovo appeso in Sparta, nel santuario delle Leucippidi Phoibe ed Hilaira.[1]

E non di troppo più recente potremo supporre fosse la fantasia dei Δίδυμοι, i simboli della generazione.[2] Così l'uno come l'altro sembrano miti simbolici preellenici, il cui simbolismo già nell'età omerica era oscuro ai profani; e si vede facilmente la probabilità d'una loro primordiale connessione.

Tanto i Dioscuri quanto Leda avevano culto in Beozia. E pare che quella fosse in origine una demonia del culto d'Afrodite: certo al suo carattere di Ninfa, cioè di dèmone speciale, accenna anche l'amore che per lei concepì Giove.[3] In qualche disciplinamento, o religioso, o poetico, o anche popolare, delle leggende mitiche e cultuali, si stabilì naturalmente fra l'una e gli altri il rapporto da madre a figli.[4] Ma siccome una leggenda anteriore faceva nascere i Dioscuri da un uovo, si attribuì alla nuova madre il parto di quest'uovo. E cercando una ragione del mostruoso fenomeno, si pensò alla trasformazione dell'amante di lei in cigno. Così nella leggenda s'infiltrava un primo sapore burlesco.

Alla medesima cerchia di Leda apparteneva anche Elena;[5] onde si capisce anche l'escogitata sua parentela con quella e coi Dioscuri. In un luogo d'Omero sembrerebbe che Elena riconoscesse questi come fratelli solo per parte di madre.[6] Ma, naturalmente, la consanguineità si estese presto anche al padre; e la sorella dei Dioscuri fu detta anch'essa nata dall'uovo.[7]

E c'era poi un'altra leggenda, quella esposta nelle *Ciprie*, secondo la quale Elena sarebbe nata, non già da Leda, ma da Nemesi (6 Kinkel):

[1] PAUS., III, 16, 1. Ἐνταῦθα ἀπήρτηται ᾠὸν τοῦ ὀρόφου κατειλημένον ταινίαις· εἶναι δέ φασιν ᾠὸν ἐκεῖνο ὃ τεκεῖν Λήδαν ἔχει λόγος.

[2] Cfr. KAIBEL, articolo citato.

[3] Cfr. *Ninfe e Cabiri*, sopra, p. 173.

[4] Cfr. PRELLER, *Griech. Mythol.*, II³, p. 90.

[5] *Ib.*, p. 109.

[6] Γ 236: δοιὼ δ' οὐ δύναμαι ἰδέειν κοσμήτορε λαῶν — Κάστορά θ' ἱππόδαμον καὶ πὺξ ἀγαθὸν Πολυδεύκεα — αὐτοκασιγνήτω, τώ μοι μία γείνατο μήτηρ. Questo proverebbe forse una originaria esistenza indipendente di Elena.

[7] Il KERN (*De Orphei Epimenidis Pherecydis Theogoniis quaestiones criticae*, 12) opina invece che il rapporto di Elena con l'uovo sia anteriore. Ma non adduce ragioni.

Τοὺς δὲ μετὰ τριτάτην Ἑλένην τέκε θαῦμα βροτοῖσι [1]
τήν ποτε καλλίκομος Νέμεσις φιλότητι μιγεῖσα
Ζηνὶ θεῶν βασιλῆι τέκε κρατερῆς ὑπ' ἀνάγκης.
φεῦγε γάρ, οὐδ' ἔθελεν μιχθήμεναι ἐν φιλότητι
5 πατρὶ Διὶ Κρονίωνι· ἐτείρετο γὰρ φρένας αἰδοῖ
καὶ νεμέσει. κατὰ γῆν δὲ καὶ ἀτρύγετον μέλαν ὕδωρ
φεῦγε, Ζεὺς δ' ἐδίωκε· λαβεῖν δ' ἐλιλαίετο θυμῷ.
ἄλλοτε μὲν κατὰ κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης
ἰχθύι εἰδομένη πόντον πολὺν ἐξορόθυνεν,
10 ἄλλοτ' ἀν' ἤπειρον πολύβωλακα· γίγνετο δ' αἰεὶ
θηρί', ὅσ' ἤπειρος αἰνὰ [2] τρέφει, ὄφρα φύγοι νιν.

Non si può certo disconoscere il carattere etiologico di questa versione. Elena era, nelle *Ciprie*, il mezzo di cui la divina giustizia si serviva per compiere i suoi fini — era, in linguaggio simbolico, la figlia di Νέμεσις. Poi, le varie trasformazioni di Nemesi sembrano calcate su quelle di Proteo e di Tetide; chè non si può supporre un rapporto inverso. Infine quel καὶ νεμέσει (v. 6) è proprio un giuochetto; e non è certo di buon gusto.

Tali particolari non accennano davvero a una grande antichità di questa versione, [4] che tuttavia, per essere accolta in un poema di tanta importanza, dovè certo aver credito e diffusione.

Ora in essa non si parla nè di trasformazioni in cigno, nè d'uovo. Ma essendo Elena, secondo una leggenda parallela e popolare, nata da un uovo, ben presto si attribuì anche a Nemesi il parto miracoloso. Naturalmente, si determinò poi un accordo delle due versioni. E si stabilì che Nemesi generò l'uovo, Leda lo raccolse e n'ebbe cura sino al suo dischiudersi. La contaminazione era già avvenuta ai tempi di Saffo, che narrava, in tono scherzevole (65 Hiller [3]):

φαῖσι δή ποτα Λήδαν ὑακίνθινον πεπυκαδμένον
εὕρην ὤιον.

Su per giù in questo momento la leggenda combinata deve aver trovato magnifica espressione in qualche opera poetica maggiore. Certo l'insistenza con cui nelle

[1] Non accolgo, perchè mi sembra superflua, la mutazione del τέκε in τρέφε, proposta dall'Ahrens (*Jahn's Jahrb.*, XIII, 1830, p. 195 e seg.), e accettata dal Kekulé (*Bonner Festschrift*, 1879, p. 10 e seg.). E credo che il soggetto sottinteso nella prima proposizione sia Ζεύς. Non c'è poi alcun obbligo d'intendere che i Dioscuri fossero figli di Nemesi.

[2] δεινὰ Welcker.

[3] Non si vede infatti che cosa, nella essenza di Nemesi, trasparentissima dal nome, potrebbe aver occasionato questa fantasia. Per Tetide e Proteo, invece divinità marine, le metamorfosi esprimono simbolicamente il perenne tramutar d'aspetto del pelago. Le nuove teorie, giustamente in voga sulla formazione dei miti, non devono far dimenticare che molti di questi hanno indiscutibilmente base in fenomeni naturali.

[4] S'intende che anche l'antichità del poema stesso non riesce confortata da queste osservazioni.

varie figurazioni ceramiche tornano alcuni particolari, per esempio la presenza dei Dioscuri e di Tindaro, e la deposizione dell'uovo sopra un'ara, designante a sua volta una località sacra,[1] accenna ad una fonte unica. E io la crederei piuttosto letteraria che figurata. Ma per noi è ora inutile approfondire questo punto. Solo c'interessa che in questa fase del suo sviluppo la leggenda era matura per una rappresentazione comica.

E ben presto Cratino le dava elegante veste nel suo trimetro. E certo, un'eco della sua Νέμεσις, come ne fa fede il buffo particolare della metamorfosi di Leda in

Fig. 7. Da Frohner, *Catalogue van Branteghem Collection*, tav. 29.

oca, deve riecheggiare nella narrazione apollodorea (III, 127): λέγουσι δὲ ἔνιοι Νεμέσεως Ἑλένην εἶναι καὶ Διός· ταύτην γὰρ τὴν Διὸς φεύγουσαν συνουσίαν εἰς χῆνα τὴν μορφὴν μεταβαλεῖν, ὁμοιωθέντα δὲ καὶ Δία κύκνῳ συνελθεῖν. τὴν δὲ ᾠὸν ἐκ τῆς συνουσίας ἀποτεκεῖν. τοῦτο δὲ ἐν τοῖς ἄλσεσιν εὑρόντα τινὰ ποιμένα Λήδᾳ κομίσαντα δοῦναι, τὴν δὲ καταθεμένην εἰς λάρνακα φυλάσσειν, καὶ χρόνῳ καθήκοντι γεννηθεῖσαν Ἑλένην ὡς ἐξ αὐτῆς θυγατέρα τρέφειν.

La storiella dell'uovo abbandonato nei campi e del pastore che lo trova, parrà facilmente calcata sul notissimo motivo che trova la sua più fulgida incarnazione nell'Edipo sofocleo. E più comica, e più probabilmente derivata dalla Νέμεσις cratinea sembrerà l'altra versione riferita da Igino (*Astron.* 8): « Nemesis... ovum procreavit quod Mercurius auferens detulit Spartam et Ledae sedenti in gremium proiecit ».

[1] Cfr. Kekulé, *Ueber ein griechisches Vasengemälde im akademischen Kunstmuseum zu Bonn*, in *Bonner Festschrift*, 1870. Vedi specialmente, nell'articolo suddetto, la tavola fotografica in cui appare, sopra una stele, il simulacro di Giove.

Proprio ad un Ermete da farsa nell'esercizio di tale funzione sembrano attagliarsi i versi cratinei (108):

> Λήδα, σὸν ἔργον· δεῖ σ' ὅπως εὐσχήμονος
> ἀλεκτρυόνος μηδὲν διοίσεις τοὺς τρόπους,
> ἐπὶ τῷδ' ἐπῳζουσ', ὡς ἂν ἐκλέψῃς καλὸν
> ἡμῖν τι καὶ θαυμαστὸν ἐκ τοῦδ' ὄρνεον.

Anche la λάρναξ apollodorea non mi sa troppo di commedia. E che nel dramma di Cratino ci fosse invece un cestello simile a quello del nostro vaso, si può forse indurre dal verso, che certo separato dal contesto riesce molto oscuro (110):

> Σπάρτην λέγω γε σπαρτίδα τὴν σπαρτίνην.

dove Polluce spiega (10, 186): εἰ δὲ καὶ πλέγμα τι σπάρτινον ἢ σάκκον σπάρτινον ἐθέλοις καλεῖν, καὶ πρὸς τοῦτο Κρατῖνος σοι βοηθεῖ ἐν Νεμέσει κ. τ. λ.

Fig. 6. Da fotografia del dott. Michele Jatta.

Dunque, il bimbo sgusciante dall'uovo è Elena, e il luogo dove avviene la scena è la casa di Leda. Ma come chiamare gli altri personaggi del dramma?

Quanto a quello che compie l'azione principale, mi pare che corra spontaneo al labbro il nome di Efesto. Questo nume s'era esercitato a un giuoco simile nella famosa nascita d'Atena. E lo strumento che adopera è il medesimo che in alcune figurazioni gli serve ad alleggerire la testa di Giove,[1] e che in moltissime altre designa appunto la sua qualità di fabbro celeste.[2] Meno frequente è certo la rappresentazione di un Efesto vecchio: ma è pur tanto naturale che uno scrittore di farse non concepisse sotto forme giovanili un marito così poco felice.

Meno ovvia sembra la identificazione del suo compagno. Nondimeno, in via ipotetica, credo si possa pensare a Giove.

In un vaso già della collezione Branteghem (tav. 20), che qui si riproduce (fig. 7), vediamo il solito altare, sulla cui sponda sinistra c'è l'uovo, sulla destra l'aquila scesa or ora, tra lo stupore di Tindaro e di Clitennestra e il terrore di Leda e di altre due fanciulle che fuggono. Quel che abbia voluto significare il ceramografo mi sembra abbastanza chiaro. Ancora un momento, e il messaggero di Giove avrà colpito col

[1] GERHARD, *A. V.*, tav. 2, 3-4. — Vedi tav. 55. GERHARD, *A. V.*, 3; LABORDE, *Vases Lamberg*, I, 52, 53.

[2] Cfr., p. e., *Compt.-rendu*, 1863, pp. 5, 143 [illegible]

becco il guscio, e la fanciulletta bellissima emergerà a meravigliare la terra.[1] Nel nostro vaso Giove scenderebbe a presenziare egli stesso l'operazione che nella figurazione seria del mito affidava, più dignitosamente, all'alato ministro. Che poi l'onnisciente signore dei numi dimostri sì alta meraviglia, non può stupire. Pulcinella non si è mai piccato di razionalismo. E d'altronde, anche un poeta epico, narrando una tale scena, difficilmente si sarebbe astenuto dall'immaginare una simile meraviglia.

Fig. 9. Da fotografia del dott. Michele Jatta.

Per un Giove fliacico il nostro attore è poi più che presentabile (fig. 8). Sembra in evidente relazione di superiorità di fronte al compagno martellante, che compie l'azione materiale, ed ha evidentemente aspetto meno fine e dignitoso. È un uomo nel vigor dell'età, d'aspetto florido, e, relativamente ai tipi fliacici, non brutto. Ha il capo cinto d'una benda con le code svolazzanti. Che non abbia alcuno dei soliti attributi, non significa. Nell'alto Olimpo, e sia pure un Olimpo fliacico, noi lo troveremo certo sfolgorante in soglio, col suo bravo scettro sormontato dall'aquila, e con il fulmine alato. Ma nelle sue scappatelle terrestri lasciava questi compromettenti segni del suo potere, viaggiava in incognito. È assolutamente gemello del nostro Giove è quello che troviamo sotto il balcone d'Alcmena nel celebre vaso del Vaticano (*I* Heyd.): nè meno gli rassomiglia quello[2] che in un altro vaso ha già incominciato a scalare il sospirato balcone.

E chi sarà infine la donna (fig. 9)? A Leda non possiamo certo pensare. Quando avvenne la nascita portentosa, ella era nel pieno fulgore della sua bellezza: e in forma di donna bellissima la vediamo rappresentata in tutte le figurazioni serie del mito. Ora, a giudicare dai vasi che possediamo, sembra che nelle farse fliaciche le vecchie solamente e gli esseri femminili più laidi fossero rappresentati in forma di orride megere, per lo più camitiche; e che le giovani, invece, le donne dichiarate belle dal mito, le dee, apparissero senza maschera, in sembianza assai vezzosa.

[1] Un'aquila compare anche nel vaso *C* del KEKULÉ (*Arch. Zeit.*, 1853, tav. LIX). E si può pensare che il motivo, certamente poetico, appartenesse al fonte letterario.

[2] L'osservazione che qui non si tratta di Alcmena perchè Giove non si reca da lei con una scala, sembra priva di qualsiasi fondamento. Anche una volta, un φλύαξ non era una composizione razionalistica.

Svelte, flessuose, belle, son le Menadi così spesso folleggianti tra gli attori fliaci (Heyd. *B*, *i*, *s*, *r*): il visino della donna che schiude l'uscio all'amante (*a*), s'intravvede capriccioso e piacente; graziosa è la giovane che ruba il vino ad Eracle (*b*), graziose sono Arianna (*c*) (*E*), Alcmena (*I*, *h*), Era legata da Efesto al trono (*z*), Alceste ricondotta ai vivi da Eracle e da Ermete;[1] una certa vaghezza appare anche nella donna trascinata da Eracle (*o*), e nell'altra che innanzi ad un tempio riceve da un giovine un oggetto involto in un panno;[2] infine, il nuovo Mnesiloco del vaso *t* stringe in mano una maschera visibilmente non brutta.

Fig. [illegible]. Da fotografia del dott. M[illegible]

Dunque, non Leda, ma, probabilmente, una delle sue ancelle, adibita, chi sa, alla custodia dell'uovo.

Sbigottita forse dall'arrivo dei due personaggi, s'è rimpiattata dietro la porta, e spia curiosamente quanto avviene. Motivo comico, questo del παρακούειν δεσποτῶν ἅττ' ἂν λαλῶσι (Aristof., *Rane*, 750) che dai precursori d'Aristofane sino ai nostri giorni è stato sempre diletto agli autori ed agli spettatori di commedie popolari. Così pure tradizionale sembrerebbe in qualche modo il picchio onde si origina qualche stupendo o pauroso prodigio. A Pindaro ne risale forse l'invenzione.[3] E il motivo, in origine sublime, prima di assumere l'ultimo travestimento comico nella satira lucianea, pare fosse sfruttato dal dramma satiresco, almeno a giudicare dalle frequenti rappresentazioni di Satiri martellanti il suolo a farne emergere Cora o Gea.[4] Certo nel nostro vaso esso ha trovato una molto felice applicazione.

[1] *Römische Mitteilungen*, 1900, tav. VI.

[2] Dörpfeld und Reisch, *Das griechische Theater*, p. 323.

[3] *Olymp.* VII, 35 segg.

[4] *Arch. Z.* 1850, tav. I; K. [illegible] 1850, tav. XVII.

La espressività, la vita di tutta la scena si apprezza senza esegesi. La vivacità del gesto della bambina ci fa quasi sentire le parole, i versi, quasi direi, sgorganti dalle sue labbra: quasi risuona alle nostre orecchie il grido di stupore levato da Giove. E si veda come nella figura d'Efesto (fig. 10), è acutamente osservato dal vero e magistralmente espresso il leggero sollevamento sulle punte dei piedi, che consegue naturale all'innalzarsi delle braccia che sostengono un corpo pesante, mentre tutto il corpo si incurva leggermente in avanti, per effetto e a contrappeso della massa di ferro che lo trascina indietro.

Si osservi ancora il virtuosismo addirittura nipponico con cui son tratteggiate le due mani che sostengono il mazzuolo. E poichè ci è pur venuta espressa la reminiscenza suggerita, non solo da questo, ma anche dagli altri due vasi esaminati, si dica se la figura dell'ancella spiante non sembra addirittura balzata fuori da una pagina della *Mangwa* di Hokusai. E non si attaglierebbero a queste nostre scene fliaciche alcune delle parole con cui Edmondo Goncourt caratterizza l'arte del sommo pittore giapponese? [1]

Ma non voglio troppo insistere in questo esame che non potrebbe avere interesse se non estetico.

A ben altra importanza potrebbe assurgere, se fosse possibile un confronto con le altre rappresentazioni fliaciche. Ma di quasi nessuna d'esse troviamo riproduzioni fotografiche; e fondarsi sui disegni sarebbe far opera più che vana. Ben sarebbe desiderabile che si pubblicasse in repliche fotografiche tutto il corpus fliacico. E più sarebbe da augurare che tale pubblicazione vedesse la luce in Italia, nella patria di queste farse bizzarre, dalle quali trassero ispirazione le grottesche e vivaci composizioni che dopo tanti e tanti secoli attraggono ancora il nostro spirito con indicibile fascino.

Ettore Romagnoli.

[1] Edmond de Goncourt, *Hokousai*. Vedi specialmente p. 116.

UNA BASE ISTORIATA DI MARMO

NUOVAMENTE ESPOSTA NEL MUSEO VATICANO

Sulla provenienza di questo singolare monumento non si hanno altre notizie che quelle date da Ennio Quirino Visconti:[1] « trovato in uno scavo sull'Esquilino in villa Negroni ». Ora si sa di parecchi scavi avvenuti nella villa Negroni,[2] ma non precisamente a quale di questi debbasi la sua scoperta. Si può credere per congettura che esso provenga dagli scavi fatti verso la metà del secolo XVIII, e così almeno ritenne lo storiografo della villa, Vittorio Massimo, fondandosi sopra un'indicazione contenuta in una perizia manoscritta, la quale diceva: « Nell'anno 1750 fu trovato un bassorilievo di marmo storiato, che fu venduto zecchini 100 ».[3] Il fatto è che nelle descrizioni e negli inventari della villa, sia prima, sia dopo di quell'anno, non si trova alcun'altra indicazione che gli si possa riferire.[4]

Circa l'anno 1778 era in casa del pittore inglese Collino Morison, come si deduce da una stampa di G. B. Piranesi,[5] e poco dopo nel 1788 compariva nel Museo Pio-Clementino (vol. IV, tav. 25); ma anche qui non aveva vita molto fortunata.

[1] *Museo Pio-Clementino*, IV, tav. 25, p. 51 nota.

[2] Questa villa, detta prima di Montalto dal cardinale di Montalto, Felice Peretti, poi papa Sisto V, che la fece erigere, venne in seguito in potere dei Savelli, che la vendettero nel 1696 al card. Negroni. Dalla famiglia Negroni passò nel 1784 a Giuseppe Staderini che pose in vendita i monumenti che vi erano raccolti e molti dei quali furono comprati da Pio VI per il Museo Vaticano. Da ultimo nel 1789 la villa fu acquistata dal marchese Camillo Massimo, donde essa ebbe anche il nome di villa Massimo.

[3] VITTORIO MASSIMO, *Notizie storiche della villa Massimo*, Roma, 1836, p. 213.

[4] Una notizia che potrebbe far nascere qualche dubbio in proposito è quella contenuta nel *Diario* di Cassiano Del Pozzo (nato nel 1588, morto nel 1657) conservato nel Cod. V. E. 10 della Biblioteca Nazionale di Napoli, e pubblicato dallo SCHREIBER nei *Berichte üb. d. Verhandlung. d. Kön. Sächs. Gesell. zu Leipzig*, vol. 37 (1885), pp. 97-118, la quale accenna all'esistenza nella villa Montalto di un « basamento triangolo, nel quale è un Triclinio simil'a quello che è nel muro con le testate che sono. Un'altro bassorilievo di non so che Cerua che vien munta da un Pastore con due Pezzi simili » (p. 108). Triclinio è la denominazione consueta data dal Del Pozzo e dagli altri archeologi del tempo alla rappresentazione d'Icario e qui si parla di due bassorilievi di tal soggetto nella villa Montalto. Rimane fuori di questione il bassorilievo « che è nel muro »; al monumento vaticano invece potrebbero far pensare il basamento e il bassorilievo con la « Cerua che vien munta »; ma per identificare il basamento vaticano con quello indicato dal Del Pozzo bisognerebbe supporre nel suo diario due errori grossolani, che avesse detto cioè basamento *triangolo* invece di basamento quadrangolare, e che avesse considerato come un basamento staccato quello del [illegible] che sta invece su uno dei lati più brevi del [illegible] stesso. Sembra pertanto più logico ammettere che il basamento vaticano sia affatto diverso da quello triangolare veduto dal Del Pozzo, e che questo [illegible] altri [illegible] nei [illegible] della villa [illegible]. Cfr. [illegible] *[illegible] Kriege*, Stuttgart, 188[illegible], p. 192 [illegible].

[5] Vd. [illegible] *[illegible]*, Roma 1778. Nelle tavole 42-43 [illegible], come base ad un vaso

Destinato per la sua forma a far da base, senza che gli scavi abbiano ridonato il monumento che gli apparteneva, esso fu adattato a cimelii diversi e fu anche più volte cangiato di posto. La prima volta fu sottoposto ad una statuetta equestre di cacciatore dell'età degli Antonini, attribuita comunemente all'imperatore Commodo,

Fig. 1.

e fu collocato così nell'andito di accesso dalla Galleria delle Statue al Gabinetto delle Maschere[1] (fig. 1). La statuetta equestre fu in seguito trasportata nella Sala degli Animali, e il il basamento ricomparve più tardi nel Braccio Nuovo, nel mezzo del lato destro di contro alla statua del Nilo, e sopra di esso venne collocata una copia antica del noto gruppo delle tre Grazie, che furono vedute ed ammirate prima dal Winckelmann nel palazzo Ruspoli,[2] e, venute poi in possesso di un certo Pietro Vitali, furono incise in rame e riprodotte dal Guattani nelle sue *Memorie enciclopediche* (tom. V, p. 113 e segg.). Ma anche qui non doveva rimanere a lungo;

due facce del nostro monumento, e nella nota alla tavola 43 è detto espressamente: « Il monumento su cui ora posa il sullodato vaso si vede in casa del signor Colline Morison pittore ed antiquario inglese ». Intorno al Morison, per quel poco che si sa, vedi NAGLER, *Künstler-Lexicon*, vol. IX, p. 499.

[1] Vedi PASQUALE MASSI, *Indicazione antiquaria del Pontificio Museo Pio Clementino*, Roma, 1792, p. 85; e una incisione a stampa di Vincenzo Feoli, intitolata: « Parte seconda della parete sinistra della Galleria lunga del Museo Pio-Clementino umiliata alla Santità di nostro Signore Pio Papa Sesto », la quale sta in una raccolta di grandi incisioni non numerate aventi tutte per soggetto le nuove sale e gallerie del Museo Pio-Clementino. Intorno al Feoli, vedi NAGLER, *Künstler-Lexicon*, vol. IV, p. 277.

[2] *Storia delle arti del disegno*, ediz. di Milano, 1779, tom. I, p. 243.

e verso l'anno 1825 esso venne tolto di là e trasportato nei magazzini del Museo, dove è rimasto fino al luglio scorso, quando, in occasione di alcuni mutamenti, fu tratto di nuovo alla luce e collocato nella galleria dei busti in mezzo al secondo scompartimento.

Il monumento è di piccola mole, ma pur si raccomanda agli studiosi e a tutti gli amatori del bello per l'elegante proporzione delle parti per i bassorilievi che ne adornano le facce e furono già argomento di lunghe discussioni, e per le ottime condizioni di conservazione in cui si trova. Pochi e di lievissimo conto sono i restauri che ha subito, e questi riguardano soltanto le estremità delle foglie d'acanto e delle volute sovrapposte delle quattro testate d'angolo, qualche frammento degli spigoli dei listelli, tanto quello superiore quanto l'inferiore, e l'estremità della coda della centauressa a sinistra in una delle facce più lunghe: per cui il monumento nulla ha perduto della sua forma genuina e della sua integrità.

Per intero esso fu riprodotto soltanto due volte: la prima dal Visconti nel *Museo Pio-Clementino* (vol. IV, tav. 25), e la seconda dal Welcker nelle sue aggiunte alle *Abhandlungen* di G. Zoega (tav. III e IV); più volte e in parecchie pubblicazioni [3] fu ripetuta la faccia che mostra il così detto rilievo d'Icario; mancava però di tutte una riproduzione veramente fedele, quale soltanto può darla la fotografia. Di qui la ragione principale di questa pubblicazione e dei brevi appunti che l'accompagnano, i quali varranno, se non altro, a richiamare sul curioso cimelio l'attenzione degli archeologi e degli artisti.

Ara sepolcrale fu detto questo monumento da Ennio Quirino Visconti che per primo lo illustrò (loc. cit., p. 51 e segg.); ma deve ritenersi piuttosto come un basamento fatto per sostegno di qualche *anathema* (vaso, tripode, piccolo gruppo sta-

[1] Lo afferma il GERHARD, [illegible] *Studien f. Arch.*, [illegible] Berlin 1833, p. 140. Cfr. *Beschr. d. Stadt Rom* di PLATNER, [illegible] (Stuttgart u. Tübingen 1834) vol. II, parte 2, p. [illegible] nota.

[2] Qualche dubbio [illegible] emesso nell'opera già citata di FR. HAUSER, *[illegible] Reliefs*, p. 193 (Stuttgart 1889), ma [illegible] giudicava da un gesso del Museo di Berlino e [illegible] sioni, non sempre fedeli, e [illegible] pratutto dalle [illegible] del rinvenimento e dalla [illegible] riunite sulle quattro facce del [illegible] tornato alla luce, ed [illegible]

[illegible] [3] [illegible] vol. V [illegible] tav. 43 [illegible] tav. 42 [illegible] MÜLLER, [illegible] 2 [illegible] 120 [illegible] 477 [illegible] MÜLLER-WIESELER [illegible]

tuario, ecc.) di marmo o di metallo[1] dedicato ad una divinità, probabilmente a Bacco.[2] Esso è un blocco di marmo lunense avente la forma di un parallelepipedo, che misura m. 0.50 di altezza computandovi le zampe, e 0.91 di lunghezza per 0.595 di spessore computando lunghezza e spessore sui listelli della cornice, e posa su quattro zampe a foggia di chimere. Supponendo per un istante che queste siano tolte, ognuna delle quattro facce del monumento prende l'aspetto di una trabeazione d'ordine ionico o corinzio, in cui manchi l'architrave, sostituito dai piedi delle chimere e della gola lesbica (*kyma*) rovesciata, a foglie, racchiusa fra due listelli: segue il fregio propriamente detto con rappresentanza figurata a bassorilievo, e sopra di esso una semplice modanatura ad ovoli: dopo il fregio la cornice, e in ogni angolo tre foglie d'acanto, delle quali quella di mezzo sorregge una voluta, mentre dai fianchi si svolgono rame ondulate, che s'incontrano a metà di ciascun lato con fiori fra loro simmetricamente annodati: chiude la trabeazione un abaco liscio rettilineo che sembra appoggiare sulle quattro volute.

La parte più interessante del monumento sono i bassorilievi d'ispirazione ellenistica, che si vedono nei quattro lati del fregio e che non hanno apparentemente alcun legame fra loro.

Nella faccia che si può ritenere la principale, e che determina il carattere votivo del monumento, campeggia in mezzo la figura di Dioniso barbato (fig. 2). Avvolto in ricco mantello, egli si appoggia col gomito sinistro ad un piccolo satiro, e con la testa leggermente inclinata guarda verso un letto convivale, dietro il quale pende un'ampia cortina che occupa nello sfondo i tre quarti della scena. Sul letto giacciono due figure: l'una semieretta di giovane uomo sbarbato, nudo dalla cintola in su, che, stendendo il braccio destro in segno di meraviglia, volge la faccia attonita per l'inaspettata comparsa del nume; l'altra di giovane donna distesa bocconi di fianco a lui, la quale, puntellando col gomito destro la faccia, guarda innanzi a sè in atto di osservazione. Presso il letto si distingue sul davanti una tavola a tre piedi con la suppellettile della mensa, e un piccolo satiro nudo, accorrendo verso il nume, si

[1] La forma di tali basamenti poteva variare secondo il gusto dell'artista e la qualità del dono: una delle più antiche e più usate insieme a quella cilindrica, è la quadrangolare. Vedi E. REISCH, *Griechische Weihgeschenke*, fasc. VIII delle *Abhandl. d. Arch.-Epigraph. Semin. d. Univ. Wien*, 1890, p. 87 e segg. Un esemplare simile al nostro è quello offerto dalla così detta *base Casali* del Museo Vaticano (cortile ottagono, n. 44) coi celebri bassorilievi relativi alle origini di Roma, la quale si ritiene dovesse sostenere qualche statuetta di Marte o di Marte e Venere insieme. Vedi W. HELBIG, *Führer durch die ... Museen in Rom*, I, p. 95. L'AMELUNG, loc. cit., ritiene invece con FR. HAUSER che il basamento abbia significato e destinazione funeraria.

[2] Come esempio di doni votivi ricordati nelle iscrizioni, cito quelli di un basamento triangolare del Museo archeologico del Castello Sforzesco di Milano, dove il dedicante offre a Mercurio *dracones aureos libr(arum) quinque adiectis ornament(is) [e]t cortinam.* Vedi A. DE MARCHI, in *Rendiconti del R. Istituto Lombardo*, vol. XXXIX, 1896, p. 995 e seg. e F. BARNABEI, in *Notizie degli Scavi*, 1896, p. 466 e segg. Parecchi altri esempi di doni votivi consistenti in vasi, statue, are coi rispettivi basamenti, ricordati nelle iscrizioni, sono raccolti dallo stesso A. De Marchi in *Culto privato di Roma antica*, II (Milano, 1903), p. 106, nota 1.

china a sciogliergli i sandali, affinchè egli pure possa prender posto nel tratto del letto a destra, non ancora occupato. Dietro di lui si svolge il *tiaso* composto di cinque figure. Vien primo un giovane satiro danzante col pedo[1] nella destra, seguono un Sileno coturnato che suona la doppia tibia, quindi un altro satiro danzante che con la destra in alto agitava probabilmente una fiaccola e con la sinistra pare stringere sul petto il collo di un otre, da ultimo una menade ebbra che regge con la destra un oggetto rotondo, probabilmente un timpano, ed è sostenuta sotto le ascelle

Fig. 1. Basamento Vaticano

da un altro Sileno. La scena si chiude da questa parte con una statua di Priapo vista di profilo dalle ginocchia in su, e posta sopra un basamento quadrangolare a guisa di erma.

Una rappresentazione quasi eguale è ripetuta più volte in tavole intere o frammentarie di marmo o di terracotta; ma gli esemplari meglio conservati e più vicini al nostro sono tre bassorilievi di marmo, l'uno dei quali si trova nel Museo britannico, l'altro nel Museo del Louvre e il terzo nel Museo nazionale di Napoli.[2]

[1] Negli altri bassorilievi consimili del Museo Britannico, del Louvre e di Napoli è un tirso, e un tirso troncato nell'estremità superiore dal listello doveva forse esser rappresentato anche qui nell'intenzione dell'artista.

[2] Sono tutti e tre egregiamente riprodotti in TH. SCHREIBER, *Die Hellenistischen Reliefbilder*, Leipzig

Essi concordano col nostro nel numero e nella disposizione delle figure, ma ne differiscono nello sfondo e in alcuni particolari della scena. Questa, nei bassorilievi citati, è molto più ampia e specialmente più alta,[1] e al di là della cortina lascia vedere il fianco di due edifici di diversa altezza; sul davanti a sinistra mostra un piccolo pilastro con vaso sovrapposto, e dietro di esso una colonnetta che sostiene un'erma a tre fronti, tra il pilastro e la tavola uno sgabello, e su questo, nei bassorilievi di Parigi e di Londra, alcune maschere sceniche raggruppate. A destra poi manca in tutti e tre la statua di Priapo, e solo nel bassorilievo di Londra, in quella vece, compare in un piano superiore un giovane satiro che trattiene l'estremità pendente di un festone che orna il tetto dell'edificio maggiore, il tempio. Nei frammenti e nelle terrecotte la variante più notevole sta nella figura della donna che, invece di giacer distesa sul letto, appare per lo più seduta ai piedi dell'uomo.

Come ognun vede, si tratta di una composizione artistica, la quale, al modo stesso di molte altre, avendo incontrato il favore dell'antichità, fu riprodotta e adattata a monumenti diversi e per diversi scopi; ma il nucleo fondamentale di tutte è sempre Dioniso, il nume più popolare dei festeggiamenti pubblici dell'Ellade, e, per così dire, iniziatore e patrono della poesia drammatica, che appare col suo seguito festante nella casa di un mortale da lui favorito, per godere della sua ospitalità. Fra le molte avventure che la mitologia greca gli attribuiva vi era quella dell'ospitalità da lui trovata presso l'attico Icario, al quale insegnò la coltivazione della vite; e però la rappresentazione di questo incontro, come la fantasia del popolo poteva sceneggiarlo, sarebbe stata prescelta da quei devoti del nume che volevano testimoniargli con un oggetto figurato la propria gratitudine.[2] Una tale interpretazione fu lungamente discussa tra gli archeologi; ma, posta da parte la questione di una derivazione mitica, tutti oramai si accordano nell'opinione che il soggetto della rappresentazione sia la visita di Dioniso a qualche personaggio, poeta od attore, da lui favorito in un concorso drammatico.[3] Un'altra questione fu fatta sul prototipo del bassorilievo; se esso sia stato creato a scopo decorativo, o non piuttosto come tavola votiva per essere esposto in qualche tempio o recinto sacro; ma anche qui

1894, tav. XXXVII-XXXIX. Vedi l'elenco compiuto delle varie riproduzioni, prima in O. JAHN, *Archäologische Beiträge*, Berlin, 1847, p. 198; poi in FR. DENEKEN, *De theoxeniis* Berlin, 1881, p. 50 e segg.; in FR. HAUSER, *Die Neu-Attischen Reliefs*, Stuttgart, 1889, p. 189 e seg., in E. REISCH, *Griechische Weihgeschenke*. *Abhandl. d. arch. Seminares in Wien*, 1890, vol. VIII, p. 27 e seg., nota 2, e p. 31, nota 3); in H. B. WALTERS, *Catalogue of the terracottas in Brit. Museum*, London 1903, p. 386. Aggiungi a questi da ultimo W. AMELUNG, *Die Sculpturen d. Vatican. Museums*, I, Berlin, 1903, p. 713 e seg. e L. POLLAK, *Z. ... Kopf al. Sammler*, Rom, 1905, p. 6 n. 17.

[1] Il basamento del Vaticano nei lati più lunghi misura m. 0.91 × 0.50, il bassorilievo del Museo britannico m. 1.50 × 0.91, quello del Louvre m. 1.36 × 0.80, quello del Museo di Napoli m. 1.33 × 0.67.

[2] Questa interpretazione fu formulata così per primo da O. JAHN, *Arch. Beiträge*, p. 208 e seg.

[3] Vedi DENEKEN, op. cit., p. 50; FRIEDERICHS-WOLTERS, *Die Gipsabgüsse ant. Bildw.* (Berlin, 1885), p. 724, cfr. p. 810 e seg.; HAUSER, op. cit. p. 148 e REISCH, op. cit., p. 30 e seg.

quasi tutti gli archeologi respingono la prima ipotesi, e, senza escludere che in talune riproduzioni e varianti sia manifesto il motivo del ricordo funebre,[1] accettano in generale la seconda; ritengono cioè che il prototipo fosse una composizione votiva dedicata a Dioniso da un qualche attore o poeta drammatico.[2] Nulla impediva poi

Fig. 2. Basamento Vaticano.

che, una volta creato il tipo, questo fosse ripetuto in seguito come motivo ornamentale.

D'indole affatto diversa è la rappresentazione scolpita sulla faccia opposta (fig. 3). Si vedono in mezzo di essa due genietti alati (Eroti), i quali, sopra la fiamma di due torce appoggiate a due piccole basi rotonde a tre piedi, sostengono per le ali una farfalla, mentre con atto di dolore che ricorda il virgiliano *subiectam... aversi tenuere facem* (*Aen.*, VI, 224), voltano il capo di fianco e si soffregano piangendo gli occhi con le dita. Il genietto di sinistra mostra la punta delle ali ripiegata all'insù. Di fianco a lui appare una centauressa, la quale ha legata intorno al capo una tenia

[1] A. FURTWÄNGLER, *Sammlung Sabouroff*, vol. I, p. 32.

[2] Secondo E. Reisch il prototipo si concretò nella seconda metà del IV secolo, mentre l'applicazione di un tal soggetto alla glorificazione di un morto è uno sviluppo posteriore perchè e nella leggenda e nelle credenze la visita di Dioniso avviene presso un vivo: loc. cit. p. 31 e seg.

piega un ginocchio delle zampe anteriori a terra, e, tenendo con una mano il tirso, porge l'altra per aiuto ad una fanciulla vestita di nebride, che ha nella destra un corto bastone,[1] e si appoggia con esso alla groppa della fiera come per saltare a terra. A destra s'avanza al galoppo un centauro con la pelle di una testa di fiera in capo: egli tiene un pedo in una mano, e, con l'altra accostata all'orecchio, stringe i lembi estremi di una tenia volgendo indietro la faccia, come per ascoltar meglio

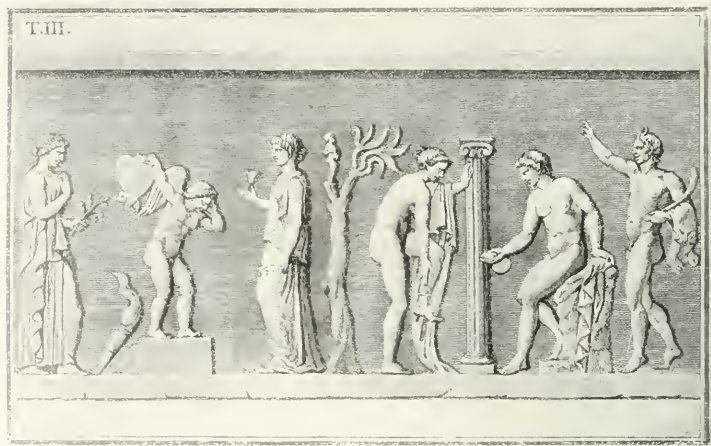



Fig. [illegible] Cratere Chigi (Guattani, *Mon. Ant.*, t. III).

il giovane satiro. Questi infatti, che sopra una pelle di pantera gli siede in groppa, va toccando con un grosso plettro la lira,[2] e guarda verso il mezzo della scena con un'espressione non ben distinta se di riso o di ribrezzo.

Che cosa possa significare all'ingrosso questa rappresentazione s'intravvede abbastanza facilmente. Fin dal I secolo av. Cr. la farfalla fu per gli antichi simbolo non solo della forza vitale comune a tutti gli esseri, ma sopratutto dell'anima umana,[3] che

[1] I primi illustratori di questo bassorilievo (vedi Gerhard e Bunsen, *Beschreib. der Stadt Rom*, II. 2, p. 101) parlano espressamente di torcia e fiaccola. Al presente la cosa non si può affermare in modo assoluto, perchè l'estremità dell'oggetto che si confondeva con la coda della fiera, per un guasto subito dal marmo, è mancante e quel tanto che resta può interpretarsi così per la parte diritta di un pedo o bastone, come per un semplice flauto, o per il fusto di una torcia. Certo è che il tratto visibile di quest'oggetto è liscio e non ha nulla di eguale alle due grosse torce che si vedono ardere in mezzo, formate di parecchi bastoncini legati in fascio a più riprese.

[2] Si tratta veramente di un giovane satiro: le orecchie appuntate e la coda sono evidenti. Cfr. Gerhard e Bunsen, op. cit., p. 101.

[3] Una trattazione esauriente della farfalla come realtà e come simbolo della vita e dell'anima umana nella

anela al possesso dell'eterno amante, e invaghita di lui lo cerca per ogni dove, più volte illusa, ed erra, come direbbe Dante (*Purg.*, XXX, 131-132),

> ... imagini di ben seguendo false
> che nulla promission rendeno intera.

Così l'alato insetto, come ebbro d'amore, va cercando e ricercando senza posa durante il giorno i fiori più olezzanti e più leggiadri a cui dissetarsi, e, quando la notte non gli permette di scernere i colori, insegue perdutamente ogni fiammella, finchè ne resti acciecato e consunto.[1] Ma questa ricerca affannosa non si compie senza che ne rimanga, almeno in parte, offuscato il candore col quale le anime uscirono alla vita nelle spoglie terrene; nè basta la morte a ricondurle allo stato primitivo; e però esse vanno sottoposte a diversi tormenti e devono espiare le colpe e gli errori commessi: altre trasportate in balia dei venti, altre sommerse nel fondo del mare, ed altre purificate dal fuoco:

> ... *aliae panduntur inanes*
> *suspensae ad ventos, aliis sub gurgite vasto*
> *infectum eluitur scelus, aut exuritur igni.*[2]

Il fuoco delle passioni e specialmente quello dell'amore fu la causa dei più gravi errori, e il fuoco deve essere lo strumento della purificazione. Ed ecco che Eros, l'essere misterioso e lontano verso il quale l'immortale farfalla ha diretto i suoi voli appassionati, diventa il carnefice esecutore della fatale sentenza, e con le sue mani stesse, benchè repugnante, accosta l'incauta alla fiammella espiatoria.

Il concetto fondamentale di questa rappresentazione, più volte espresso dall'arte antica,[3] è reso ancor più facile all'intelligenza da un bassorilievo del famoso cratere Chigi, del quale diamo qui la riproduzione[4] (fig. 4).

letteratura e nell'arte classica fu fatta da LUDOLF STEPHANI, in *Compte-Rendu de la Commission Impériale Archéologique pour l'année 1877* (St.-Pétersbourg, 1880), pp. 87, 89, ecc.

[1] Pure ad una farfalla è rassomigliata l'anima del defunto in un'iscrizione riferita già dallo STEPHANI, loc. cit., p. 78 (= *C. I. L.*, II 2146), la quale dice: *heredibus mando etiam cinerem) ut meum vino spargant ut super eum] volitet meus ebrius papilio.*

[2] Così descrive Virgilio le condizioni delle anime prima e dopo la vita in un celebre passo dell'*Eneide* lib. VI, vv. 724-751.

[3] Vedine un'ampia enumerazione nello studio citato dello STEPHANI, p. 103 e seg. Vedi inoltre ROSCHER *Mythologisches Lexikon* III, 1, p. 155 e seg.

[4] Rendo qui pubbliche grazie a S. E. il principe don Mario Chigi, il quale permise gentilmente che il prezioso monumento venisse fotografato. Esso si trova collocato in una sala d'anticamera dell'appartamento occupato dall'Ambasciata austriaca presso la Corona d'Italia. Debbo perciò un ringraziamento anche a S. E. l'ambasciatore, il quale aggiunse il proprio consenso a quello del principe Chigi. Questo cratere fu trovato negli scavi di Porcigliano nel 1780, e fu riprodotto più volte in parecchie incisioni, le quali derivano tutte da quella data dal GUATTANI, nei *Monumenti antichi inediti*, Roma, 1784, tav. II e III, p. XXV e seg. La riproduzione che qui si offre ai lettori è la prima, per quanto io sappia, a base fotografica. L'altezza del cratere è di m. 0,84, comprendendo in esso la base, la

Ad un piccolo rialzo del terreno sta appoggiata una torcia accesa, e un Eros, ritto sopra un piedistallo quadrato contiguo al rialzo, sporge sopra la fiamma una

Fig. 4. Cratere Chigi.

gran farfalla tenendola per le ali con la destra, mentre volge la faccia e la persona dall'altra parte e preme la mano sinistra sugli occhi in atto di piangere. Anche qui Eros

quale però è di marmo diverso e potrebbe anche non essere antica: l'altezza del corpo del vaso è di circa m. 0.52, delle figure è in media di m. 0.27. Vedi FR. MATZ e F. v. DUHN, *Antike Bildwerke in Rom*, III, p. 117 e seg. Alla nota bibliografica ivi riportata aggiungi il lavoro citato dello STEPHANI, p. 102 e segg.; BAUMEISTER, *Denkmäler*, III, 1425; ROSCHER, *Mythol. Lex.*, III, 155. PAULY-WISSOWA, *Real-Encyclopädie*, V, 2455, VI, 535.

e l'autore involontario del supplizio a cui è sottoposta la misera Psiche;[1] ma ad esprimere più chiaramente la legge fatale dalla quale è costretto, l'artista ha rappresentato dietro di lui a sinistra la figura di Nemesi, la giustizia punitiva, nell'atteggiamento consueto di giovane donna ritta, vestita di lungo chitone senza maniche, la quale stringe con la destra l'orlo del chitone sotto la gola, reca nella sinistra un ramoscello con otto bacche di forma oblunga, e veglia attentamente perchè abbia esecuzione la pena stabilita.[2] Di fronte a lei a sinistra, quasi a raddolcire l'espressione della scena, vedesi la figura di Elpis, la speranza, anch'essa vestita di lungo chitone senza maniche, che tiene in una mano distesa lungo il fianco un ramoscello con cinque bacche oblunghe, e nell'altra piegata sul gomito un fiore (di melagrano?), il premio riserbato a chi avrà sofferto con pazienza e superata la prova. Anche in questo rilievo ritroviamo dunque svolto il concetto dell'anima umana che si purifica dalle scorie terrene per mezzo del fuoco, e l'azione simbolica compiuta da Eros, con la presenza di Nemesi e di Elpis, senza aggiunta di figure accessorie, è rappresentata con tanta chiarezza e con tanta sobrietà di mezzi, che non lascia luogo ad alcun dubbio.

Non così nel bassorilievo Vaticano, il quale in alcune parti secondarie richiede una più attenta riflessione. Perchè, per esempio, due Eroti invece di uno solo, o una farfalla invece di due? Perchè i due centauri e i due cavalieri, gli uni e gli altri di sesso diverso e in diverso atteggiamento? Una spiegazione molto ovvia, ma che non si potrebbe difendere dalla taccia di superficialità, sarebbe quella che attribuisse questo raddoppiamento di figure ad una ragione ornamentale di simmetria. Se è vero però che la ricerca della simmetria o di un'armonica distribuzione delle parti non si deve escludere da qualsiasi composizione di gruppi statuari di bassorilievi e di pitture antiche, è certo pur anche che una tale ricerca non può mai essere addotta come ragione unica ed esclusiva per un vero artista. Già per i due Eroti alcuni pensarono ai due genî funerari che si vedono con le torce rovesciate comunemente ai lati dei sarcofagi, altri invece alle passioni personificate che per legge fatale tormentano l'anima nella vita; ma è forse più verosimile vedere in essi rappresentate

[1] L'identificazione della farfalla con Psiche in questi monumenti è confermata da altre rappresentazioni in cui invece dell'insetto alato, è raffigurata una fanciulla dalle ali di farfalla. Vedi, per esempio, il dipinto pompeiano analogo al nostro bassorilievo, riprodotto in ROSCHER, *Mythol. Lex.*, vol. cit., p. 162, nel quale appare Psiche con ali di farfalla seduta e trattenuta dietro per le braccia da un Eros mentre un altro le accosta la torcia accesa al petto. Dietro l'infelice appare la figura tipica di Nemesi. Questo con altri esempi consimili raccolti vedi in PAULY-WISSOWA, *Real-Encyclopädie*, vol. VI, p. 534 e segg.

[2] Anche l'identificazione di Nemesi è avvertita da altri monumenti che così la rappresentano (ROSCHER, loc. cit., p. 154 e segg.) e dai testi letterari dell'età alessandrina, nei quali Nemesi è spesso invocata dagli amanti come vendicatrice delle infedeltà vere o supposte delle loro belle, e viceversa. Vedi ROSCHER, loc. cit., p. 153.

le figure contrapposte di Eros e di Anteros,[1] che già si contesero fra loro il possesso dell'essere amato e insieme fanno ora da testimoni ed esecutori della pena che gli è inflitta. Tale ipotesi è avvalorata dal fatto che le due figurine, eguali fra loro nell'atteggiamento, differiscono per la forma delle ali, distese in quella a destra, e ripiegate nella punta all'insù in quella a sinistra; e questo ripiegamento nelle ali è appunto notato dagli archeologi come segno caratteristico della figura di Anteros.[2]

I due centauri dovrebbero servire a designar meglio il luogo in cui avviene la purificazione dell'anima, cioè gl'Inferi, sulle porte dei quali Virgilio li descrive (*Aen.*, VI, 286) — *centauri in foribus stabulant* — mentre la fanciulla a sinistra rappresenterebbe l'ombra di un defunto pervenuta già alla mèta e in atto di smontare per subire la pena: il tirso, la nebride, le tenie che svolazzano intorno alle teste dei centauri indicherebbero che la giovinetta morta era stata iniziata ai misteri di Bacco. Tale a un dipresso è il pensiero espresso dal Welcker (Zoega, *Abhandlungen*, p. 384) ed esposto dal Gerhard (op. cit., p. 101), i quali citano per raffronto la composizione di un bassorilievo pubblicato nella *Galleria Giustiniani* (II, tav. 107), in cui si vedono a sinistra un centauro che porta in groppa un Amorino, a destra una centauressa con una piccola Psiche, in mezzo un altro Amorino più grande che suona la tibia e ai lati piante con frutti e putti che li raccolgono: il tutto poi dovrebbe raffigurare la vita felice delle ombre nei campi Elisi dopo aver superata la prova suprema.

Ma per ammettere senz'altro questa spiegazione, bisognerebbe ritenere come dimostrato che tutto il basamento sia un monumento sepolcrale non solo, ma dedicato alla memoria di uno o due iniziati ai misteri di Bacco. Al contrario, essendosi esclusa la prima ipotesi, viene a cadere anche l'altra che esso possa riferirsi a persone defunte ascritte ai misteri, e conviene cercare una interpretazione più larga, più generale, e che s'accordi insieme con l'intimo senso che gli antichi attribuivano al culto di Dioniso, come divinità rappresentante la forza produttiva in tutti i suoi aspetti dalla nascita alla morte.

Ora, se si confrontano fra loro le due facce del basamento esaminate sin qui, nel contrasto fra le due composizioni, è facile veder simboleggiata l'eterna vicenda che regna sovrana delle sorti umane; cioè il continuo rifluir dell'essere attraverso le fasi opposte della gioia e del dolore, della vita e della morte. Nell'una di esse infatti è rappresentato uno dei momenti più belli della vita terrena, quale doveva

[1] Vedi intorno a queste ipotesi GERHARD e BUNSEN, nella *Beschreibung der Stadt Rom*, II, parte 2ª, p. 100. [illegible] lo STEPHANI, loc. cit., p. 102 fine, i due amorini rappresentano « eine doppelte Liebes-Neigung der Seele ».

[2] Vedi GERHARD e BUNSEN, loc. cit., e i due monumenti riprodotti in BAUMEISTER, *Denkmäler*, I, 499. Cfr. ROSCHER, *Mythol. Lex.*, I, 1343 (FURTWÄNGLER); PAULY-WISSOWA, I, 2354 e seg. (WERNICKE) e VI, 491 (WASER).

apparire al genio artistico del popolo greco: il poeta o l'attore trionfante che celebra con l'amica la vittoria riportata in una gara pubblica. Nulla manca in quell'ora alla sua felicità: per lui sono le gioie del banchetto, dell'amicizia e della gloria, e il nume stesso titolare della festa corona con la sua presenza e col suo corteo il lieto convegno. Nell'altra invece è raffigurato il momento più pauroso e più triste, quello in cui l'anima espia col fuoco le colpe di cui si è macchiata, un momento triste sì, ma necessario e lieto pel suo fine, la felicità, per la quale, secondo la dottrina platonica, dal mondo degli spiriti essa fu mandata a ravvivare la creta mortale. Ciò posto, nella giovinetta che sta per smontare a sinistra, si può vedere l'anima che è arrivata al luogo dell'espiazione, dove già un'altra, sotto forma di farfalla, subisce la pena prescritta, e dove anch'essa dovrà alla sua volta purificarsi nel fuoco: e nel giovane satiro, che suona la lira, si può riconoscere uno dei compagni di Dioniso che si affretta incontro all'ospite gentile, per accoglierla festosamente e scortarla nel mondo nuovo che l'aspetta.

Una tale spiegazione è confermata dal confronto con le rappresentazioni del cratere Chigi. Ivi pure, osservando attentamente le due faccie opposte, si ritrova espresso il medesimo concetto, e come quella già descritta raffigurante l'espiazione di Psiche simboleggia in modo evidente le sorti umane nella vita di oltretomba, così l'altra può considerarsi una rappresentazione simbolica dei piaceri terreni (fig. 5).

Si vedono in mezzo, ai due lati di un'elegante colonnetta ionica, due donne ignude. L'una ritta a sinistra si appoggia con una mano alla colonna, portando sul braccio il mantello che tocca con lo strascico il suolo, e, mentre piega alquanto il ginocchio sinistro, allunga la mano destra con le dita distese al collo del piede, come per adattarvi meglio una specie di armilla a spirale,[1] della quale si distinguono quattro giri.[2] L'altra a destra sta seduta sopra un blocco informe di pietra, coperto dal mantello, appoggia il palmo della sinistra al sedile, tiene nella destra lo specchio,[3] e si china leggermente in avanti guardandosi in esso, forse per studiarvi qualche nuova acconciatura del capo. Dietro le sue spalle compare un satiro con due sottili cornetti sulla fronte, che s'avanza sulla punta dei piedi, porta sul braccio sinistro una pelle di fiera, ed alza la mano destra con l'indice teso e le altre dita ripiegate sul

[1] È quell'ornamento particolare conosciuto col nome greco di περισκελίς, trapiantato nel latino *periscelis*, voce usata anche da ORAZIO, *Epist.*, I, 17, 56, e spiegata da PORFIRIO, ibid.: *ornamentum pedis circa crura.*

[2] Così giustamente anche lo ZOEGA (*Abhandlungen*, p. 387). L'affermazione che si trova in MATZ-VON DUHN (op. cit., III, p. 117) non è esatta. È vero che di questo fermaglio appaiono a tutta prima soltanto tre giri, ma guardando attentamente si vede anche [illegible] ed esso poi è perfettamente sensibile al tatto.

[3] Lo specchio è racchiuso in un astuccio [illegible] cerniera, che si apre come un libro: la donna lo tiene aperto in posizione orizzontale e [illegible] coperchio [illegible] verticalmente dietro al palmo della mano. Uno specchio di egual forma è descritto dal FURTWÄNGLER (*Annali dell'Istituto* 1877, p. 185, tav. d'agg. M).

pollice come in atto di attenzione e d'invito.[1] All'estremità sinistra della scena sopra l'ansa, e più precisamente dietro la figura di Elpis, si vede un tronco d'albero con

Fig. 5. Cratere Chigi.

due rami, l'uno dei quali tagliato porta una statuetta itifallica di Priapo rivolta a destra:[2] vedi sopra fig. 3-A. Quest'ultima figura con l'albero ricorda in modo speciale

[1] L'albero con la statuetta di Priapo non si vede [illegible]le due riproduzioni che diamo dalle fotografie, perchè [illegible] trovarsi proprio nello spazio intermedio fra le [illegible] scene opposte. La riproduzione che demmo sopra (p. 268) è l'incisione annessa alla prima pubblicazione del cratere in GUATTANI, *Monumenti antichi inediti*, I, Roma, 1784), p. XXV, tav. III.

[2] Può sorgere il dubbio che invece di un satiro si

l'erma e la mezza figura itifallica che si vede rappresentata nella prima faccia del basamento vaticano, e indica un luogo dedicato al riposo e ai piaceri della vita. Ivi è rappresentato un avvenimento straordinario a cui aggiunge lustro la presenza di Dioniso col *tiaso*: nel cratere invece una delle scene più comuni del gineceo, spesso riprodotta nelle pitture vascolari,[1] quella dell'abbigliamento, quando, subito dopo il bagno, le giovani donne si occupano specialmente della loro persona e studiano la scelta degli ornamenti più adatti: il satiro poi significa probabilmente il piacere e il desiderio che nascono insieme dalla contemplazione delle belle forme, ed è posto qui per indicare che la scena va considerata nel simbolo e non nella realtà.[2] In ogni modo è certo che anche nel cratere Chigi è simboleggiato il perpetuarsi dell'essere tra le opposte vicende del nascere e del morire.

Ritornando ora al basamento vaticano, restano ad esaminare i bassorilievi delle due facce minori (figg. 6 e 7). Essi non hanno un'importanza speciale, ma, posti come intermezzi fra le rappresentazioni dei due lati maggiori, mostrano scene pastorali di paesaggio.

Nella faccia a sinistra del cosidetto bassorilievo d'Icario, quella che al presente guarda Monte Mario (fig. 6), si vede in mezzo un giovane pastore nudo, appoggiato ad un grosso bastone; dinanzi a lui un capriolo attaccato alle mammelle della madre, la quale volge indietro il capo verso il piccino, mentre una pastorella, seduta su di un frammento di roccia, col mantello che le cade dalle spalle sulle ginocchia lasciandole scoperto per metà il corpo, si china in avanti e trattiene con le mani il piccolo quadrupede, perchè con movimento incomposto non disturbi la madre. Dietro il pastore, verso l'estremità destra del bassorilievo, sopra un alto piedestallo cilindrico si vede di profilo una statua di Ercole che porta sulla spalla destra la clava, e tiene raccolta sul braccio sinistro la pelle di leone con un oggetto, che rassomiglia alle piccole borse che si vedono in mano alle statue di Ermes, di età ellenistico-romana. È il tipo dell'Ercole in riposo proprio dello stile libero del V secolo av. Cr.[3]

Una scena consimile si trova rappresentata nella faccia opposta (fig. 7). Qui un pastore barbuto sta mungendo una capra, mentre una pastorella vestita di chitone,

abbia qui rappresentato Pane in forme umane. Il fatto è che nell'arte ellenistica i caratteri degli uni si confondono con quelli dell'altro. Vedi ROSCHER, *Mythol. Lex.*, III, 1, p. 1432, § 14. Il Furtwängler (*Annali dell'Istituto*, 1877 p. 218, nota 1) dice a proposito della nostra figura che « sta in mezzo fra Satiro e Pane ».

[1] Vedi, per esempio, *Compte-Rendu de la Com. Imper. Archéolog. pour l'année 1861*, p. 5 e seg. (Pietroburgo, 1862), e atlante, tav. I.

[2] Diversa affatto è l'interpretazione che ne diede lo ZOEGA, in *Abhandlungen*, pp. 52, 88, 385 e seg. A p. 387 egli dice che una faccia rappresenta l'espiazione di Psiche, l'altra la ferita di Afrodite. In questa la colonna ionica indicherebbe la tomba di Adone; la donna a sinistra sarebbe Afrodite, col piede sinistro fasciato, quella a destra la ninfa di Byblos che sta per somministrare alla dea qualche unguento contenuto nella patera che ha nella mano destra; il Satiro dietro in atto di scherno additerebbe la statuetta di Priapo come per dire che quello fu la causa del malanno. Non mi indugio a discutere questa interpretazione, perchè ognuno può vedere da sè quanto sia arbitraria.

[3] Vedi ROSCHER, *Mythol. Lex.*, I, 2, p. 2150 (Furtwängler).

che riproduce nei tratti quella precedente, tien fermo l'animale pel capo accarezzandone la barba. Dietro il pastore, sopra un plinto rotondo, si vede a sinistra di profilo la statua di Elpis, col braccio sinistro disteso, e nel resto eguale in tutto a quella del cratere Chigi, e dietro di lei, come nel medesimo cratere, è raffigurato un albero dal grosso tronco che si biforca in due rami.

Si osservi la perfetta corrispondenza fra le due rappresentazioni. In entrambe a destra vien prima la statua di una divinità diritta e di profilo: segue la figura

Fig. 6. Basamento Vaticano.

di un pastore ritto nella prima e seduto nell'altra: poi un animale pastorale, un capriolo femmina che dà il latte al piccino nella prima, e una capra che si lascia mungere nell'altra: da ultimo una giovane pastorella seduta nella prima, ritta nella seconda, che si contrappone al pastore ritto nella prima e seduto nella seconda.

Qui dove mancava il legame di una rappresentazione determinata, l'artista ha voluto dare alle figure della sua composizione una distribuzione armonica, da cui l'occhio ritraesse, come da un ameno paesaggio, una grata impressione di pace, e l'intento suo si può dire perfettamente raggiunto. Le due piccole scene si possono

ascrivere alla classe dei rilievi pittorici. Esse appaiono perciò dettate da quello stesso sentimento che ispira la poesia idillica alessandrina: studiata semplicità ed eleganza, tutto il bello della natura campestre senza alcuna mescolanza di cose e d'immagini che possano dare un'impressione sgradevole. Così voleva il gusto di quella civiltà raffinata, e l'arte ellenistica che ne raccolse il fiore, insieme agl'idillii e agli epigrammi conservati dalla letteratura, ne ha tramandato esempi numerosi, i quali non

Fig. [illegible]. Basamento Vaticano.

possono dispiacere all'età nostra così affine a quella nel sentimento artistico. E come prodotto notevole di quest'arte va considerato il basamento vaticano.

Già su tavole e tabelle votive di marmo o di terracotta, in sarcofagi, vasi e pitture apparivano spesso ed erano accolti con favore i motivi di Dioniso e d'Icario, di Eros e di Psiche e dei paesaggi pastorali, che erano entrati, per così dire, a far parte del repertorio artistico degli scultori e dei pittori dell'età greco-romana;[1] ma

[1] Per le rappresentazioni di Dioniso ed Icario, di Amore e Psiche, vedi sopra p. 205 e seg. nota 2, e p. 200 nota 3; per i paesaggi pastorali cfr. specialmente la notizia citata del *Diarium* di Cassiano Del Pozzo (*Berichte der Kön. Sächs. Gesellschaft*, 1885, p. 108 e sopra p. 201, nota 4) e la tav. LXXIV della *Galleria Giustiniana*, vol. II, già citata dall'HAUSER, *Neu-attischen Reliefs*, p. 103.

non è scarso merito per l'artista che nell'età imperiale fermò su di essi l'attenzione, l'averne fatta una scelta giudiziosa e l'averli distribuiti armonicamente intorno al blocco di marmo che egli doveva istoriare. L'opera sua di saggio eclettismo, con minor modestia e con maggior verità, potrà paragonarsi a quella di Orazio, il quale *apis Matinae — more modoque — grata carpentis thyma per laborem — plurimum*... componeva *operosa carmina;* ed egli pure potrà ripetere a buon dritto per sè la preghiera di Properzio (III, 1, 1-2):

Callimachi manes et Coi sacra Philetae,
in vestrum, quaeso, me sinite ire nemus.

Roma, dicembre, 1907

B. Nogara.

STATUINE IN BRONZO DI GUERRIERI GALLI.

Con felice intuizione il Gamurrini pubblicando una figurina di bronzo, trovata a Talamone, qui riprodotta a fig. 1, proponeva di riconoscervi un guerriero gallo.[1] Oltre che dalle armi, l'attribuzione del Gamurrini era suggerita dal luogo del trovamento, illustre per l'ultima, grandiosa vittoria romana sui Galli d'Italia dell'anno 225.[2] Il Milani, per la foggia dell'elmo a punta incurvata alla maniera frigia, pensa che la figurina possa piuttosto rappresentare un regulo frigio-galato.[3] Il Brizio finalmente, sebbene egli stesso dica, che debbono essere accolte con circospezione le notizie degli antichi scrittori relative ai Galli combattenti a capo scoperto, pure, appunto per la presenza dell'elmo, ritiene che la statuetta non possa rappresentare un Gallo.[4]

Non credo pertanto inutile riesaminare la questione, tanto più che ritengo possano far famiglia con la statuina di Talamone i guerrieri rilevati sul dossale della sedia marmorea di palazzo Corsini, in Roma, e due altre figurine inedite del Museo Kircheriano. Non posso qui riprendere l'esame del singolare monumento di palazzo Corsini già più volte pubblicato[5] ma meritevole ancora di un ampio studio complessivo di tutti i suoi rilievi, e mi limito a descrivere brevemente le tre statuine.

A) Guerriero caduto col ginocchio sinistro a terra, ma ancora in atto di difendersi protendendo lo scudo ellittico con umbone rilevato, e vibrando con la destra un colpo di spada. Ha un elmo a punta ripiegata in avanti, breve tunichetta di stoffa grossa con cintura orizzontale e alle gambe gli schinieri (fig. 1). Altezza m. 0.12. Museo Archeologico di Firenze. Da Talamone.

B) Guerriero che corre all'assalto, protendendo nella sinistra lo scudo e sollevando con la destra un'arma ora mancante.[6] Ha in capo un elmo a calotta emisferica fornito di paranuca e di paragnatidi, in dosso una tunichetta senza maniche, molto breve con una piccola appendice tondeggiante sul davanti ὡς ῥοσαιτο περὶ χροὶ φάδεα φωτός. Sulla tunica un balteo, che cinge la vita, sorregge una spada piuttosto

[1] *Not. scavi*, 1888, p. 686.

[2] POLYB., II-23-31, DIOD., V-29; ZONARAS, VIII-20, OROS., IV-13.

[3] MILANI, *Mus. topografico dell'Etruria*, p. 92 e nota 112, cfr. pag. 280.

[4] BRIZIO, *Il sepolcreto gallico di Montefortino* in *Mon. Linc.*, IX, col. 754 e nota 2.

[5] V. per le citazioni MATZ-DUHN, *Ant. Bildwerke in Rom* III, p. 125, per la riproduzione *Mon. dell'Ist.* XI, tav. 9.

[6] Vedi su quest'arma p. 286.

lunga la cui impugnatura viene a trovarsi quasi sotto l'ascella. Lo scudo è oblungo e rilevato in mezzo a lunga spina carenata (fig. 2). Alt. m. 0.075. Museo Kircheriano, n. d'inv. 5418. Provenienza ignota.

C) Guerriero stante che tiene con la destra una lancia poggiata col calcio in terra, e con la sinistra sostiene imbracciato lo scudo (fig. 3). Ha in capo un elmo a calotta con bottone tondeggiante sul sommo e grande paranuca. Indossa una tunica senza maniche, uguale di taglio, ma alquanto più lunga di quella del guerriero precedente; su di essa passa una cintura orizzontale che sostiene una spada affatto simile a quella dell'altro guerriero con alta elsa che giunge quasi sotto l'ascella. La lancia non lunga arriva appena all'altezza dell'elmo (manca l'estrema parte della punta) lo scudo è, come quello della statuina descritta, oblungo con umbone a spina fortemente carenata. Alt. m. 0.09. Museo Kircheriano. Provenienza ignota.

Fig. [illegible] Statuina del Museo Archeologico di Firenze.

I guerrieri e i cacciatori della sedia Corsini, mostrano vesti, spade, scudi, perfettamente simili a quelli delle nostre statuette; gli elmi uguali di forma non hanno però paranuca.

Nessuno prenderà certo queste figure per guerrieri greci o romani; per riconoscere con relativa certezza a quale nazionalità dovremo attribuirli, consideriamo separatamente i pezzi della loro armatura.

Elmo. — Quello della figurina di Talamone (fig. 1 [illegible] è di una forma che non pare abbia limiti geografici e cronologici ben definiti, e serve perciò poco al nostro scopo. In ogni modo non è necessario pensare alla Frigia, come propone il Milani,[1] pel semplice fatto che la punta dell'elmo è ripiegata in avanti. Qualunque elmo di cuoio o d'altra materia poco resistente può presentare quella ripiegatura, e per il nostro caso è interessante ricordare, che elmi di cuoio si sono trovati in tombe galliche della Francia[2] e che non mancano altre figurine forse di Galli, in ogni modo non certo di Frigi, che presentano l'elmo così ripiegato.[3]

Nella statuina di fig. 3, l'elmo è a forma di calotta sferica con orlo leggermente ribattuto intorno alla fronte e grande paranuca che scende a coprire l'occipite. Al vertice è un bottone lenticolare. L'elmo della fig. 2 è simile a questo; il bottone

[1] *Mus. topogr.*, p. 92 e nota 112.

[2] [illegible] *Les armes gauloises* [illegible] *niques*, p. 8 e p. 10.

[3] Ghirardini in *Not. [illegible]* 1888, p. 80, statuine di Este (fondo Baratela).

sul vertice è ora mancante, ma forse esisteva in origine, perchè al suo posto è un foro. È una forma che non ha nulla di comune con l'elmo ellenico che appare con un aspetto ben definito e ben distinto dal nostro già in età molto arcaica.[1] La forma d'elmo che meglio si accosta a questi esemplari è quella più volte rinvenuta in Italia in bronzo e in ferro e in più varietà, come appare dai nostri disegni schematici (fig. 4). Non ho sicura notizia di esemplari con ampio paranuca, quale è quello delle nostre figurine,[2] ma come alla forma primitiva affatto semplice si annettono le παραγναθίδες, s'intende, che possa essersi dato maggiore sviluppo a quel rudimentale paranuca che esiste già nelle forme più semplici.[3] Sulla distribuzione geografica di tali elmi, ecco quanto ho potuto raccogliere:[4]

Fig. 6.
Statuetta di bronzo
del Museo Kircheriano.

Gallia Transalpina e paesi d'Oltralpe: Anfreville (Normandia), un esemplare, Viollet-Le Duc in *Rev. arch.*, 1862, vol. V, p. 225; *Rev. de l'Éc. d'anthrop.*, 1902, p. 60. — Coolus (Marne), un esemplare, Read, *Guide to the antiquit. of the early iron age in Brit. Mus.*, p. 68, fig. 59. — Weisskirchen, un esemplare, Much, *Kunsthist. Atlas*, tav. XC, fig. 1. — Deschmann in *Mitth. der anthropol. Gesellschaft in Wien*, 1883, vol. XIII, p. 210. — Ungheria, tre esemplari, Hampel, *Antiquités préhist. de la Hongrie*, tav. XII; Reinecke in *Arch. Ertesitö*, 1898, p. 311.

Gallia Cisalpina e Piceno: San Martino in Strada (Milano), un esemplare, Castelfranco in *Bull. di pal. it.*, 1883, p. 106, tav. VIII, fig. 10. — Bologna, tre esemplari, uno dei quali con iscrizione (etrusca?), Brizio in *Notizie degli scavi*, 1881, p. 214; id., in *Atti e memorie della R. Deput. di St. Patria per la Romagna*, III serie, vol. V, a. 1887, pp. 18 e 24 dell'estratto, cfr. anche dello stesso *Nuova situla di br. tro-*

[1] Cfr. *Mon. Lincei* XIV, p. 274.

[2] Non occorre osservare che possa ricondursi a questo tipo di elmi un esemplare, trovato in Inghilterra, del British Museum (READ, *Guide to the antiquit. of the early iron age in Brit. Mus.*, p. 68) che avrebbe la stessa forma di calotta e più un ampio paranuca. Ricordo però, che una relazione del Dominici su scavi di Todi, disgraziatamente non illustrata, e non sufficientemente chiara, parla di « un elmo di bronzo, integro, che posava sopra una fascia semicircolare di rame, larga m. 0.12 la quale, secondo il prof. Milani, era una falda o tesa dell'elmo per difendere il collo ». L'elmo sembra nel resto del tipo dei nostri, e pare avesse un paranuca largo cm. 12 (*Not. scavi*, 1891, p. 332).

[3] Che quel leggero risvolto sia un paranuca e non una visiera è mostrato dall'esemplare intatto di Montefortino (*Mon. Lincei*, IX, tav. VI), come fu [illegible] osservare dal BRIZIO, *l. cit.*, p. 749.

[4] Un volume di FRANZ VON LIPPERHEIDE *Die Helme der alten Zeit* [illegible] annunciato come di prossima pubblicazione nel 1898 (cfr. *P*[illegible] 1898, p. 4[illegible]) pare non sia più uscito, almeno non [illegible] nelle [illegible] biblioteche e librerie di Roma. Per [illegible] Lipperheide donato al Museo di Berlino [illegible] ne diede una notizia in [illegible] 1895, p. 15 [illegible] SCHRÖDER.

[5] [illegible] tre esemplari [illegible] dal LINDENSCHMIT, *Alterthümer* [illegible] I, f. [illegible], n. 1-3.

-ata a Bologna, in *Atti e memorie della Deputazione di St. Patria per le prov. dell'Emilia*, 1884, p. 34 dell'estratto e *Mon. dei Lincei*, IX, col. 753. — Monterenzo (Bologna), un esemplare, Brizio in *Not. scavi*, 1882, p. 432. — Riolo (Bologna), un esemplare, Brizio in *Not. scavi*, 1891, p. 307. — Montefortino (Ascoli), diciassette esemplari, Brizio in *Mon. dei Lincei*, IX, p. 748. — Monte Rolo San Vito (Pesaro), un esemplare con iscrizione, Brizio in *Monumenti dei Lincei*, IX, p. 643, per l'iscrizione: Fabretti, *Primo supplem. alle antiche iscr. italiche*, p. 17, n. 106. — Serra San Quirico (Ancona), due esemplari, *Not. scavi*, 1891, p. 307. — San Ginesio (Macerata), un esemplare, Silveri-Gentiloni in *Not. scavi*, 1886, pag. 44. — Fermo (Ascoli), un esemplare, Silveri-Gentiloni in *Not. scavi*, 1887, p. 156. — Dintorni di Macerata, un esemplare conservato nel Museo di Pesaro, *Not. scavi*, 1886, p. 44.[1]

Fig. :. Statuina di bronzo del Museo Kircheriano.

Etruria e Umbria: Perugia, sei esemplari, Micali, *Mon. inediti*, p. 339, tav. LIII-6; Carattoli in *Not. scavi*, 1886, p. 221 e 1887, p. 167. — Orvieto, due esemplari, Conestabile, *Pitture murali e supp. etrusca*, tav. XII-4; Ancona, *Le armi*, p. 7, n. 13. — Talamone, vengono forse di qui due esemplari nel Museo di Firenze (Sala del carro di Chianciano) vi sono poi i modelli, Milani, *Mus. topografico*, p. 93; *Studi e materiali d'arch. e num.*, I, p. 140. — Vulci, un esemplare, *Mus. Greg.*, I, tav. XXI-1. — Potassa (Grosseto), un esemplare, Ancona, *Le armi*, p. 8, n. 15. — Tra Acquaviva e Montepulciano (Siena), un esemplare, Ancona, *Le armi*, p. 7, n. 10. — Todi, due esemplari, *Not. scavi*, 1891, p. 332. — Cervetri, un esemplare nella collezione Augusto Castellani. — Castel d'Asso, un esemplare in proprietà del marchese Patrizio Patrizi.

Samnium: Pietrabbondante (Bovianum vetus), due esemplari, Fiorelli, *Cat. del Mus. di Napoli - Armi*, nn. 64, 65.

Lucania: Paestum, un esemplare, Lindenschmit, *Alterthümer uns. heidn. Vorzeit*, I, fasc. III, tav. 2, n. 4.

[1] Due elmi di Lozzo e due di Pozzale nel Cadore (non figurati *Not. scavi*, 1888, pp. 60 e 72) sembrano essere del tipo conico, che credo debba essere tenuto distinto dal nostro.

Apulia: Canne, un esemplare, Gori, *Mus. Etr.*, I, tav. CLXXVII. — Canosa, un esemplare, Naue in *Prähist. Blätter*, 1898, p. 40, tav. V. — Luoghi ignoti dell'Apulia, due esemplari, Schumacher, *Bronzen von Karlsruhe*, nn. 606 e 608.

Provenienza ignota: Un esemplare nel Museo Kircheriano, num. d'inv. 5528; Uno già nella collezione Ancona (ora?), Ancona, *Le armi*, supplemento, n. 10. — Uno nel commercio antiquario in Roma nel 1885 (poi?) *Bull. di pal. it.*, 1885, p. 32. — Due nel Museo Etrusco Gregoriano. — Uno nel Museo Archeologico di Firenze (Sala del carro di Chianciano). — Uno nella Biblioteca Nazionale di Parigi,

Fig. 4. Tipi di elmi di bronzo.

Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bibl. Nat.*, p. 606, n. 2019. — Quattro nel Museo di Berlino, Schröder in *Jahrbuch des Inst.*, *Anzeiger*, 1902, p. 28, I, 71, 72, 77, 78.[1] — Quattro nel British Museum, Walters, *Catal. of Bronzes*, n. 2725-2728.

Riassumendo questi dati, vediamo che tali elmi si presentano in prevalenza nelle regioni italiche occupate dai Galli, donde ne abbiamo ventinove esemplari o trentuno, se contiamo tra essi gli esemplari di Todi, citati sotto Etruria e Umbria.[2] E similmente figure di guerrieri forniti di tali elmi si trovano in monumenti della Gallia Cisalpina, per esempio, in una situla bolognese a figure rilevate, da cui abbiamo tratta la nostra fig. 5.[3]

[1] Gli elmi appartenevano alla collezione Lipperheide; ma è da osservare che essendo tale collezione formata parzialmente con la vendita della raccolta Ancona (cfr. *Jahrbuch d. Inst.* 1894, *Anz.*, p. 126), potrebbe darsi, che alcuno di questi tre elmi o anche tutti e tre fossero stati già da me elencati tra quelli di proprietà Ancona.

[2] Non è necessario infatti che io ricordi come uno dei più insigni monumenti di epigrafia gallica l'abbiamo appunto da Todi (Pauli, *Altitalische Forschungen*, I, p. 12, 84; C. I. L., XI, 4687).

[3] Brizio, *Nuove [illegible]* in *[illegible] R. Deput. [illegible]*, a. 1888, tav. VI e VII. Anche in altre [illegible] figure vestite ed armate molto diversamente alternando[illegible] confusamente [illegible] elmi a bottone [illegible] Questa mescolanza può invocarsi [illegible] attestato anche dalla tradizione di Manlio Torquato, che le armi potevano esser tolte a nemici [illegible] e portate con ostentazione come trofeo di guerra.

L'origine prima di questo tipo di difesa del capo non sarà certo da attribuirsi ai Galli che per quasi unanime consenso di scrittori e di artisti combattevano, se non tutti, e sempre, certo spesso, a capo scoperto, e neppure agli Italioti del mezzogiorno della penisola, cui si pensò di attribuirli per gli esemplari trovati in Apulia.[1] Delle molte rappresentanze di guerrieri italioti non conosco infatti alcuna che mostri elmi siffatti.[2]

Fig. 5. Figurina rilevata su una situla di Bologna.

Invece è molto probabile attribuirne l'uso primitivo agli Etruschi che li avrebbero trasmessi ai vicini Galli. Infatti non solo vediamo dalla nostra statistica che, dopo le regioni galliche, segue per numero di rinvenimenti l'Etruria (quindici esemplari); ma in Etruria possiamo ritrovare gli esemplari più antichi di tale foggia di elmo. Non altro infatti possono essere le calotte emisferiche in bronzo o riprodotte a scopo simbolico in terracotta (fig. 6), date dalle tombe più arcaiche delle necropoli di Tarquinii[3] e di Vetulonia,[4] calotte che dovettero essere realmente in uso, e di cui troviamo probabilmente le tracce nell'*apex* dei Flamini e dei Salii.[5] Notevoli sono specialmente le somiglianze dell'*apex* posto tra due *ancilia* nella moneta della *gens Licinia* riprodotta a fig. 7. In ogni modo quel che a noi più importa di rilevare, l'uso di questi elmi in Italia è sopratutto diffuso nelle regioni galliche.

Fig. 6.
Calotta di bronzo di Tarquinii.
(*Not. scavi*, 1881, tav. V, n. 23).

Scudo. — Tutte e tre le figurine hanno uno scudo ellittico grande, segnato da una spina verticale a forte rilievo. Esemplari completi di scudi siffatti non mi consta, che siano stati mai trovati, probabilmente perchè fatti di materia distruttibile. Si rinvennero bensì delle sfere metalliche con due lunghe alette che si ritennero molto ragionevolmente umboni di questa foggia di scudi. Tali rinvenimenti si ebbero in paesi abitati dai Galli[6] e analogamente in monumenti che ai Galli si riferiscono, gli scudi sono rappresentati in tale forma.[7] Come ottima

[1] *Bull. di pal.*, 1885, p. 32; cfr. le osservazioni del Brizio in *Not. scavi*, 1889, p. 295, n. 2.

[2] Cfr. Panofka, *Ann. Ist.*, 1844, p. 236 e 1852, p. 316, tav. M-Q; Helbig, *Ind.*, 1865, p. 262, tav. N-O; Michaelis, *Ibid.* 1871, p. 175, n. 22; Helbig, *Mon. Ist.*, VIII, tav. 21; Visconti in *Bull. com.*, 1889, p. 344, tav. XI e XII; *Röm. Mitth.*, 1891, p. 111; Patroni, *La ceramica dell'Italia meridionale*, pp. 38 e 127, ecc.

[3] Ghirardini in *Not. scavi* 1881, tav. V, n. 23, e [illegible] 1882, p. 188, Pasqui, *Ibid.*, 1885, p. 449, tav. XIV, n. 5; Pernier *Ibid.*, 1907, p. 63.

[4] Falchi, *Vetulonia*, tav. IV, nn. 1, 3.

[5] Helbig, *Sur les attributs des Saliens*, in *Mém. de l'Acad. des Inscriptions*, vol. XXXVII, p. 232. Il copricapo dei Salii e dei Flamini ha, come è noto, un apice aguzzo al posto del bottone lenticolare, ma questa modificazione non può impedirci dal ritenerlo collegato ai tipi tarquiniesi.

[6] Bianchetti, *I sepolcreti di Ornavasso*, in *Atti Società arch. Torino*, VI, p. 20, tav. VII; Montelius, *Civ. primitive de l'Italie*, I, tav. 64, n. 3; Gross, *La Tène*, tav. VII, figg. 8 e 13; Patroni, *Tomba gallica di Barzio*, in *Bull. Soc. arch. di Como*, fasc. LIII-LV, p. 130; Castelfranco, *Necropoli di Introbbio*, in *Bull. di pal. ital.*, 1886, p. 205.

[7] Cfr. Reinach, *Les Gaulois dans l'art antique*, in *Rev. arch.*, 1888-II, p. 273 e 1889-I, pp. 11, 187 e 317;

delle prove ho fatto riprodurre a fig. 8 una moneta della gallica *Ari[illegible]um*. E con i monumenti si accordano i dati degli scrittori, sia di Diodoro che, forse con lieve esagerazione, dice questi scudi ἀνδρομήκεις,[1] sia, e molto meglio, di Pausania che li dice simili ai γέρρα dei Persiani,[2] la qual cosa spiegherebbe la loro distruzione, essendo notoriamente i γέρρα costituiti di vimini.[3]

Fig. 7. Denaro di P. Licinio Stolone

In proporzioni minuscole come oggetto votivo si ebbero scudi oblunghi da paesi che coi Galli ebbero relazione, cioè da Ancarano presso Norcia,[4] da Talamone,[5] da Este,[6] da Gurina in Carinzia.[7] Aveva questa forma anche una pietra che copriva un pozzetto primitivo della necropoli di Vetulonia,[8] cosa che potrebbe farci pensare a una possibile origine etrusca di questi scudi, ma la ricerca di questa origine non è ora mio compito.[9]

Spada. — Nelle due figurine del Museo Kircheriano, la spada è ringuainata al fianco, sorretta non da un balteo che scende obliquo da una spalla come presso i Greci, ma da una cintura orizzontale. Ora è già stato riconosciuto come probabile, che i Galli lasciassero pendere le armi da cinture legate intorno ai fianchi.[10] Ma v'è di meglio, l'arma è appesa al fianco destro e non al sinistro, e questa inversione è da Diodoro riconosciuta ai Galli.[11]

Fig. 8. Moneta di Ariminum.

Inoltre la spada, fornita di un'impugnatura ampia e comoda, è piuttosto lunga, giungendo dal ginocchio fin sotto l'ascella, per una lunghezza cioè di circa m. 0,70 in un uomo di statura normale. Le spade romane e le greche sembrano essere più corte;[12] lunghe invece si sa che erano le spade dei Galli.[13]

Lancia. — Una delle due figurine ha nella destra una lancia non molto alta con fusto sottile e breve punta. È notevole, che la punta sorge immediatamente sul-

[illegible]ggiungi Brizio, [illegible] in [illegible] 1897, p. 206 e 1905, p. 177, monete di *[illegible]minum*. Garrucci, *Mon. [illegible] ant.*, tav. LIX, n. 2 e LXXXII n. 26, nostra fig. 8.

[1] Diod., V-30-2.

[2] Paus., X, 19, 4.

[3] Cfr. i moltі [illegible]

[4] Guardabassi in *N[illegible]* 1878, p. 13 tav. I, 3.

[5] Milani, in *Mus. topogr.*, p. 92.

[6] Ghirardini, in *Not. [illegible]* 1888, p. 125.

[7] Meyer, *Gurina*, tav. VII, fig. 11.

[8] Milani, *Mus. topogr.*, p. 24.

[9] Il Brizio preferiva di attribuire a [illegible] origine umbra, in *Atti e mem. della R. Deput. [illegible] per le prov. dell'Emilia*, a. 1884 p. 38 dell'estratto.

[10] Brizio in *Mon. [illegible]* IX, 757 [illegible] e in *Atti e mem. della R. Deput. di storia patria per le prov. di Romagna* 1887, p. 10 dell'estratto, alle [illegible] recate per mostrare che la spada era appesa a catenella di ferro, si può aggiungere la rappresentanza del triente di *Ariminum*; Garrucci, *Mon[illegible] ant.* tav. LIX-3.

[11] Diod., V-30-3. Greci ed Etruschi port[illegible]temente la spada a sinistra, i Romani [illegible] anche a destra; cfr. Beurlier, *Gladius*, in Daremberg-Saglio, *D[illegible]*.

[12] Daremberg-Saglio, *D[illegible]*, s. v. *[illegible]*.

[13] Tale lunghezza è concordemente attestata dagli storici (Polyb., II-30-8, 33-3; Strab., IV-4-3; Diod., V-30-4; Plutarch., *Camill.*, 40 e 41) e [illegible] dai trovamenti. Bertrand [illegible],

l'asta cilindrica, mentre le cuspidi di lancia che si innestano su aste di legno, hanno e debbono avere un cannone conico. Questo particolare è notato in altre figurine di bronzo (vedi fig. 6 da una statuina di Marzabotto), sicchè la mancanza di esso nella nostra può far ritenere, che la punta formi un corpo solo con l'asta, ossia che l'arma sia tutta di ferro. Tale era il *gaesum* o lancia da getto [1] attribuita dagli antichi autori a parecchi popoli, [2] ma da lasciarsi di preferenza ai Galli, perchè ad essi si riferisce sia la testimonianza più antica, Polibio, [3] sia l'uso ufficiale dell'impero romano che chiamava *gaesati* alcuni ausiliari Galli.[4] Una difficoltà a riconoscere nell'arma della nostra statuina un *gaesum* può essere posta dal fatto che i testi parlano per solito di due *gaesa* per ogni guerriero [5] e che con essi si accordano alcune rappresentazioni figurate (cfr. ad esempio la nostra fig. 5). Non mancano però guerrieri con un solo *gaesum*. [6]

Fig. 6.
Statuina di bronzo di Marzabotto.

Catela. — Quale arma si può pensare tenesse nella destra il guerriero di fig. 2? La posizione del braccio e del pugno alzati verticalmente esclude in modo assoluto una lancia, e sembra adatta unicamente ad un'arma breve destinata a calare un colpo sul capo del nemico. La spada è anch'essa esclusa, perchè appare ringuainata al fianco del guerriero, sicchè non resta che pensare ad un'ascia da guerra, arma anche questa che sappiamo essere stata largamente e durevolmente usata dai primitivi abitatori d'Italia e in particolar modo dai Galli. [7] Modellini di asce da guerra si trovarono anche nel deposito commemorativo di Talamone.[8] Potremo dare a tali asce il nome di *cateia*, ricordandoci che Isidoro la definisce « *genus gallici teli* ».[9]

Sagum. — Tutti e tre i guerrieri indossano una tunichetta breve con accenni di maniche, che per la scarsezza di pieghe sembra essere di una stoffa grossa e

2ª edit., p. 280; Gross, *La Tène*, p. 21; Ghirardini in *Not. scavi*, 1883, p. 401 e 1888, p. 82; Brizio in *Mon. Lincei*, IX, p. 755; Castelfranco in *Bull. pal. ital.* 1886, p. 231; Naue, [illegible] p. 80, tav. XXXIX; Reinecke, [illegible] in [illegible] *Mus.* [illegible] p. 63; Reinach [illegible] in *An*-[illegible], 1906, p. 343, ecc.

[2] Suidas; « [illegible] ».

[3] Cfr. Reinach A. J., [illegible] in *Rev. Arch.*, 1907, I, p. 425.

[3] Polib., II-22.

[4] [illegible] in *Bull.* [illegible] *Belgique* 1901, p. 769; De Ruggiero, *Diz. epigrafico*, s. v.

[5] Cfr. Reinach A. J. in *Revue archéol.*, 1907, I, p. 420, nota 2.

[6] Cfr. *Revue archéol.*, 1907, II, p. 127, nota 3.

[7] Cfr. per le rappresentazioni più antiche Grenier, *L'armement des populations villanoviennes*, in *Rev. arch.*, 1907, I, p. 1; inoltre Bertrand-Reinach, *Les Celtes*, p. 101; Babelon e Blanchet, *Catal. des bronzes de la Bibl. Nat.*, n. 916; Babelon, *Monnayes de la république*, II, p. 17 (monete di vincitori di Galli), ecc.

[8] Milani, *Mus. topogr.*, p. 92.

[9] Isid., *Orig.*, XVII, VII, 7; cfr. Bertrand-Reinach S., *Les Celtes*, pp. 191 e 194.

pesante. È un vestito largamente esemplificato nelle figurine di bronzo d'Este[1] e che proporremo di chiamare col nome *sagum*. Il *sagum* infatti è un vestito breve e spesso di stoffa pesante. È vero, che gli autori che parlano di *sagum*, fanno insieme menzione di fibule,[2] e che nella tunichetta dei nostri guerrieri non sembra esservi necessità di tali fermagli. Occorre però non dimenticare, che accanto al *sagum* fermato con fibule doveva esservene almeno nell'Impero anche un modello senza fibule, come è provato dal passo seguente della *Historia Augusta*: « *sagum sarmaticum et duo saga ad me velim mittas: sed fibulatoria, cum ipse miserim de nostris* ».[3] Ora, uno studio dello Hettner che io non ho potuto trovare, ma che vedo lodato e riassunto dal Marquardt, prova, in base a monumenti sepolcrali romani, che precisamente senza fibule è almeno in età imperiale il sago usato dai Galli.[4]

OCREAE. — La statuina di Talamone è fornita di gambiere, che mancano invece nelle altre due. In genere le gambiere non furono molto usate in Italia, neppure dai popoli di maggiore civiltà, nè da Etruschi, nè da Romani,[5] in ogni modo, particolare per noi importante, non ne mancano esempi neppure in tombe galliche.[6]

Tutti pertanto gli indumenti e le armi delle tre figurine si può provare essere stati usati o solamente dai Galli, o specialmente da essi, sicchè non è possibile dubitare che esse rappresentino dei guerrieri galli. E Galli debbono e possono essere anche i guerrieri della sedia Corsini. Lo Helbig giudicò quella sedia di arte osca, e cercò raffronti con monumenti e monete dell'Italia Meridionale.[7] Non si può invece disconoscere, come osserva giustamente il von Duhn, che maggiori analogie essa presenta con le situle figurate dall'Italia Settentrionale.[8]

L'arte figurata ha preferito di rappresentare i Galli come selvaggi nudi dai capelli irti e scompigliati, dall'aspetto feroce. Questo è il tipo costante che conosciamo dai monumenti ellenistici e romani.[9]

Naturalmente la grande maggioranza di questi monumenti dipende dalle rappresentazioni insigni che la grande arte greca ideò e compì per celebrare le vittorie elleniche sulle orde galliche che minacciarono Delfi e il regno di Pergamo. Di quelle grandi e complesse opere d'arte abbiamo, come è noto, qualche residuo: del ciclo

[1] GHIRARDINI in *Not. scavi* 1888, p. 76.

[2] Cfr. i passi raccolti diligentemente da [illegible] in GRAEVIUS *Thesaurus* VI, p. 847 [illegible]; cfr. anche FORCELLINI-DE VIT, *Lexicon* s. v., STEPHANUS *Thesaurus*, s. v. [illegible].

[3] *Tyranni triginta*, X, 12.

[4] HETTNER, *Römisches Grabmonument* [illegible] *Bonn an der Saar* in *Monatsschrift* [illegible] *Westdeutsche Zeitschr.* 1881; cfr. MARQUARDT-MAU, *Privatleben der Römer* p. 566, nota 11.

[5] [illegible] in DAREMBERG-SAGLIO, [illegible]

[6] BRIZIO [illegible] 1887 [illegible] X [illegible]

[7] [illegible] 1870, p. 312.

[8] Von DUHN [illegible] III, p. 125.

[9] REINACH S., [illegible] 1888, II [illegible] 273; 1889, I pp. 11, 187, 317.

delfico alcuni dei vincitori,[1] del pergameno alcuni dei vinti.[2] In esse si crea il tipo del Gallo selvaggio che corre affatto nudo alla battaglia e alla morte, ed è naturale, sia così, non solo perchè forse tali in realtà si presentarono i barbari di quelle orde che atterrirono le falangi macedoni, pur ora uscite dalle vittorie di Alessandro Magno, e uccisero un successore di lui, Tolemeo Cerauno, ma anche perchè all'intento artistico e patriottico di una più illustre celebrazione delle finali vittorie elleniche ben conveniva la nudità e l'aspetto feroce dei vinti.

Nel ciclo delfico infatti entrava ampiamente l'elemento leggendario e prodigioso per il soccorso portato al tempio di Apollo da Artemide e da Atena.[3] Nelle opere d'arte pergamene poi, destinate alla glorificazione degli Attalidi, l'arte, sapiente blanditrice, collegati tra loro i gruppi delle vittorie sui Persiani e sulle Amazzoni, volle far sorgere spontaneo il confronto tra gli altri due gruppi della Gigantomachia e della Galatomachia, equiparando così le vittorie dei re di Pergamo a quelle degli dei. S'intende perciò che i Galli di Pergamo non potevano essere rappresentati che nudi e feroci nell'aspetto come i giganti.

Da quegli insigni modelli l'arte antica non seppe più distaccarsi, e ogni qualvolta dovè rappresentare dei Galli, non potè dimenticare il meraviglioso partito che dai vigorosi corpi nudi avevano saputo trarre i grandi scultori di Pergamo. Si creò pertanto quel tipo tradizionale a cui non si osò più venir meno, e questo avvenne non nella sola arte, ma persino nella letteratura e nella stessa storiografia che, attribuite ai popoli celtici certe doti, si studiò di farli agire sempre in armonia con quelle, anche a scapito della realtà dei fatti.[4]

Non è pertanto inutile, nè privo d'interesse riconoscere accanto alle rappresentazioni illustri della grande arte queste umili figurine che, se non hanno il pregio della bellezza, hanno però forse quello di una maggiore verità, appunto come non sarebbe inutile accanto alla magnifica eloquenza liviana possedere la povera prosa di Fabio Pittore o di Cincio Alimento.

È infatti impossibile ammettere, che i Galli Cisalpini, che sappiamo più sedentari e più civili degli altri, vissuti lungamente a contatto con popoli di alta civiltà, più volte combattenti al loro fianco come alleati, o ai loro ordini come mercenari, specialmente con gli Etruschi, con i Sanniti, con gli Umbri, con i Cartaginesi,[5] è

[1] Come è noto, è stata emessa e sostenuta con molta dottrina l'ipotesi, che siano parti dell'*ex voto* degli Etoli a Delfo (PAUS., X, 15 e seg.) l'Apollo del Belvedere, l'Artemide di Versailles e un'Athena del Museo Capitolino (OVERBECK *Gesch. der griech. Plastik*, 3ª ediz., II, p. 318).

[2] BRUNN, *I doni di Attalo*, in *Annali dell'Ist.*, 1870, p. 202; cfr. REINACH S. in *Rev. archéol.*, 1880, I p. 11

[3] PAUS., X, 19 e seg.; JUSTIN., XXIX, 6; DIOD., XXII, 9.

[4] Cfr. le osservazioni del COLUMBA, *Cassio Dione e le guerre galliche di Cesare*, in *Atti dell'Acc. d'arch. di Napoli*, XXII, a. 1902.

[5] Cfr. POLYB., II, 7; LIV., X, 10, 18; BERTRAND-REINACH, *Les Celtes*, p. 28 e seg.

impossibile, dico, ammettere, che non abbiano accettato, almeno in parte, per quanto la loro ricchezza lo permetteva, l'armamento più perfetto di questi popoli. Nella guerra antica avere una corazza e un elmo era tanto importante, quanto nella guerra moderna avere le armi da fuoco; e come tutte le popolazioni selvagge attualmente viventi ben volentieri abbandonano la lancia e l'arco per il fucile, così i Galli antichi non devono aver rifiutato le armi di difesa, anche ammettendo, che per spavalda fierezza le gettassero talora durante la mischia. E più convincente ancora di tutti gli argomenti di convenienza è il fatto, che tali armi si trovano frequentemente nelle tombe galliche d'Italia.

Sicchè gli oscuri fonditori di *tyrrhena sigilla*, dalle cui officine uscirono le nostre statuette, ignari degl'insigni modelli pergameni, inetti a grandi concezioni artistiche, riprodussero fedelmente quei Galli Senoni e Boi che essi videro a Sentino o a Talamone, e le cui caratteristiche di armi e di costumi avremmo invano domandato ai grandi maestri ellenistici e ai loro imitatori.

R. PARIBENI.

OSSERVAZIONI ED AGGIUNTE

ALL'OPERA DI ALCUNI ANTICHI INCISORI.

Delle stampe che pubblico qui in seguito e che non figurano negli elenchi composti dal Bartsch, dal Passavant, dal Brulliot e dal Nagler, alcune hanno importanza semplicemente perchè completano l'opera degli incisori, altre anche perchè i soggetti che vi sono raffigurati, sono interessanti per la storia.

Il primo posto in questa breve rassegna spetta a due curiose incisioni in rame dei primi anni del Cinquecento, che nella tecnica imitano le silografie quattrocentesche.

Nel suo *Peintre Graveur* il Passavant [1] descrive due stampe, ora nel Gabinetto di Dresda, rappresentanti Troilo e Teseo, dovute al bulino di un anonimo incisore della fine del secolo decimoquinto o del principio del decimosesto. Egli crede che le due incisioni, che hanno le stesse dimensioni e sono incise in modo abbastanza grossolano, possano aver fatto parte di un giuoco di carte. Nel Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma, oltre il Troilo ed il Teseo, si conservano due incisioni, identiche per proporzioni e per qualità tecniche, raffiguranti Achille e Pirro. Con ciò la serie aumenta, ma d'altra parte svanisce la verosimiglianza dell'ipotesi del Passavant, non potendosi supporre un giuoco di carte tutto con figure di guerrieri e non sembrando molto probabile il caso della conservazione delle sole carte con simili soggetti. Probabilmente si tratta invece di una semplice collezione di eroi classici.

L'eroe descritto dal Passavant al n. 28 b, e distinto dall'iscrizione *Troilus*, sta in piedi volto verso destra. Appoggia a terra colla punta la spada e regge colla mano sinistra la lancia.

Il secondo eroe, indicato dall'iscrizione *Teseus* e non *Theseus*, come scrive il Passavant, è coperto di ricchissima armatura a fregi, appoggia anch'esso la spada colla punta a terra e tiene la sinistra sull'anca.

Le due stampe non descritte dal Passavant misurano, come le descritte, mm. 210 in altezza e mm. 104 in larghezza.

Achilles, come ci viene indicato dall'iscrizione, è rivestito di un'armatura antica con corazza e tunica, ornata di lamine metalliche ed ha sulle spalle una clamide,

[1] I. D. PASSAVANT, *Le peintre graveur*, Leipzig, R. Weigel, 1863, V, p. 20, nn. 28 *b* e 29.

annodata sull'omero destro. Il suo capo è coperto da un elmo senza visiera. Colla destra si appoggia ad una lancia. Ha le ginocchia coperte di rotelle e calza curiosi stivaletti. Il nome *Achilles* è presso la testa della figura (cfr. fig. 1).

Fig. 1. Incisore italiano della fine del secolo XV. Achille.

Di apparenza molto più strana è *Pirrus*, che sembra piuttosto un soldato di ventura. Infatti ha le gambe strette entro calze, su cui sono posti gli schinieri ed i piedi rivestiti di pesanti scarpe ferrate. Il morione che gli copre il capo è stato dall'incisore composto ad imitazione degli elmi ionici, e non lasciando liberi che gli occhi, il naso e la bocca, dà alla faccia una curiosa apparenza. La corazza è formata di fascie metalliche soprapposte. Il guerriero stringe con tutte e due le mani una mazza ferrata medievale che egli tiene diritta davanti a sè. L'iscrizione *Pirrus* è vicina alla sua testa (cfr. fig. 2).

A differenza delle figure di Troilo, Teseo ed Achille, questa di Pirro non è disegnata entro un riquadro formato da doppie liste. In tutte e quattro le incisioni lo sfondo è segnato in modo da apparire marmoreo.

L'autore delle quattro incisioni è lo stesso. Nelle figure si vede sempre il medesimo segno duro, rettilineo, senza curve, con semplici incroci per ottenere le ombre, che sono troppo scure e fanno apparire le figure dure, come metalliche. I segni sono così sgarbati e grossi da far sorgere l'idea che l'incisore abbia avuto l'inten

zione di volere con ciò dare alle sue stampe l'apparenza di silografie.

Si è pensato che il modo d'incidere dell'anonimo artefice potesse ricordare quello di Cristoforo Robetta; ora a me pare che questa somiglianza possa trovarsi nella composizione delle figure, ma non nel sistema dei segni, che nelle stampe del maestro toscano sono filiformi e numerosi, mentre nelle nostre sono grossi e rari ed hanno piuttosto affinità con incisioni dell' Italia settentrionale, come per esempio, colle figure di *Marzo* e di *Ottobre* di Anonimo padovano della fine del secolo decimoquinto, che si conservano nell'Albertina di Vienna.[1]

Fig. 2. Incisore italiano della fine del secolo XV. Pirro.

Il segno è proprio quello, grosso, senza vita, comune alle stampe settentrionali d' incisori secondari del Quattrocento, mentre i segni dei Toscani contemporanei sono filiformi e vivi. Nel disegno delle figure però e nelle particolarità stilistiche non si può non riconoscere l'affinità delle nostre incisioni con stampe toscane come, ad esempio, con quella di anonimo seguace di Cristoforo Robetta, raffigurante *Virginio che uccide la figlia.*[2] Uguale è il

[1] PASSAVANT, op. cit., p. 116, n. 84, p. 117, n. 85. Cfr. Riproduzione nell'annata 1888 della *Internationale Chalkographische Gesellschaft.*

[2] ADAM BARTSCH, *Le peintre graveur,* Vienne, I. V. Degen, 1803, vol. XIII, p. 108, n. 5.

modo di rappresentare vesti e pieghe, uguali anche, sino ad un certo segno, i particolari delle armi e delle vesti. L'elmo di Virginio ad esempio è uguale a quello del nostro Pirro. Probabilmente si tratta di un incisore di scuola padovana, che ha ricavato le sue figure da un disegno toscano.

Martino Rota da Sebenico.

1. *Flagellazione di Gesù Cristo.* — Il Bartsch [1] descrive fra le stampe di Martino Rota un *Jésus Christ attaché à la colonne et fouetté par les bourreaux. D'après le Titien. On lit à la gauche d'en bas. Martin Rueta Sebenzan f. 1568.* Il Nagler [2] nel *Künstlerlexicon* nota pure quest'incisione con firma e data uguali a quelle registrate dal Bartsch. Il Gori-Gandellini [3] ne attribuisce l'invenzione al Rota stesso, il Nagler però dà notizia di due copie di questa stampa sopra una delle quali si legge: *Titianus Inu. Marco Antonio Bandiera for. Ottaviano Cavini for.*, sull'altra: *Nicolai Nelli formis*, notando poi che le prove tarde dell'originale hanno le indicazioni: *Lucae Bertelli exc.* e *P. S. F.*, cioè *Petri Stephanoni Formis.*

Nell'incisione che si conserva nel Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma ed in cui è raffigurata per l'appunto *La flagellazione di Nostro Signore*, la firma è semplicemente *Martinus Rota Sculp.* senza l'indicazione di *Sebenzan* e senza la data 1568, che si trovano nell'incisione, pubblicata dal Bartsch.

Gesù Cristo è legato alla colonna e si curva sotto i colpi di cinque tormentatori, che impugnano grossi mazzi di verghe. Uno d'essi, mentre colla destra gli acciuffa i capelli, lo percuote colla sinistra con uno staffile di corda. Benchè la figura di Gesù ed in genere la composizione possa fare pensare all'arte di Tiziano, i particolari delle vesti degli sgherri e non poche caratteristiche dei loro volti indicano la derivazione da qualche modello tedesco o fiammingo al quale l'autore deve anche essersi ispirato. Qua e là si scorgono non dubbie derivazioni dalla tecnica di Lucas van Leyden.

Il segno nell'incisione è del tipo di quelli che il Rota usava nelle sue opere giovanili, come nella *Strage degli Innocenti* (B. 1) e nella *Deposizione di Gesù* (B. 11) che deriva da un disegno di Luca Penni. L'incisione è larga mm. 183 ed alta mm. 144.

2. *Cosimo I, granduca di Toscana.* — Il principe ha calvizie incipiente, un neo sulla guancia sinistra e barba folta e corta. Indossa un mantello d'ermellino e sul mantello il collare del *Toson d'oro.* Il ritratto è contenuto dentro un ovale, cinto da una fascia, che reca la scritta: *Cosmus Medices Mag. Dux Etruriae I.* Intorno è una

[1] A. Bartsch. *Peintre graveur*, vol. XVI, p. 250, n. 7.

[2] G. K. Nagler. *Neue allgemeine Kunstler-Lexicon.* München. A. Fleischmann, 1843, XIII, p. 453, n. 7.

[3] Gori Gandellini (agg. L. De Angelis), Siena, O. Porri, 1815, vol. XIV.

ricca cornice che termina superiormente in una testa muliebre diademata e fiancheggiata da larghe volute, alle quali si appoggiano due figure simboliche femminili alate. In basso sono tre mascheroni e due putti.

L'incisione non porta nè la firma, nè il monogramma di Martino Rota, ma non v'è dubbio alcuno che debba attribuirsi con assoluta certezza a lui, perchè le caratteristiche della tecnica sono perfettamente uguali. Basta a questo proposito paragonare l'incisione a quelle del Rota che contengono i ritratti di Carlo V (B. 61), di Massimiliano II imperatore (B. 82, 83) e di Ferdinando imperatore (B. 68).

L'incisione condotta con tecnica sicura misura in larghezza mm. 191 ed in altezza mm. 267.

3. *Ritratto di Francesco I de' Medici, secondo granduca di Toscana, figlio di Cosimo I.* — Il granduca è raffigurato sui quarant'anni, con barba tonda. Il ritratto è a busto entro un ovale che reca nella fascia che lo recinge, la scritta: *Franciscus Med. Magnus dux Etruriae II.* L'ovale è sorretto da due prigionieri, che hanno la catena saldata al piede e di cui quello di sinistra raffigura un orientale col capo raso. Fra i due prigioni è lo stemma dei Medici, sormontato dalla corona granducale e decorato del Toson d'oro. Nella parte superiore dell'incisione stanno presso l'ovale le due figure simboliche della Guerra e della Pace; rappresentata quella da un uomo barbuto in armatura classica, che si appoggia ad una lancia, e questa da una giovane, che vestita di una lunga tunica, colla mano destra tiene un ramo di ulivo e colla sinistra una fiaccola rovesciata su di un mucchio di armi di offesa e di difesa. Dietro all'ovale che contiene il ritratto è una grande targa che termina superiormente con una specie di timpano, coronato con due volute fra le quali è la scritta: *Amat victoria curam.*

L'incisione non porta nè la firma nè la marca di Martino Rota, ma io credo che possa assegnarsi a lui per gli stessi motivi per cui ho creduto di potergli assegnare l'incisione precedente.

Di questa incisione il Gabinetto delle Stampe possiede un primo stato bellissimo, in cui non si vedono che il medaglione colla testa del granduca, le due figure della Pace e della Guerra ed il prigione di sinistra. L'incisione misura in larghezza mm. 190 ed in altezza mm. 275. Nel Gabinetto delle stampe della R. Galleria degli Uffizi è un'altra incisione riproducente Francesco I granduca di Toscana, anche essa attribuita, ma secondo me non a ragione, al Rota. Il principe vi è raffigurato di profilo verso sinistra, entro un medaglione colla scritta: *Franciscus Me: Magnus Dux Etruriae.*

4. *Rodolfo II imperatore di Germania.* — L'imperatore, raffigurato a mezzo busto, è volto di tre quarti verso destra, ha il capo scoperto, cinto di corona d'alloro. Un alto colletto con ricchi merletti gli cinge il collo. Ha indosso una corazza

squisitamente ageminata e decorata sul davanti collo stemma imperiale. Sulla spalla sinistra ha appuntata la clamide.

Nell'angolo superiore sinistro dell'incisione è un'aquila che regge colla zampa destra una freccia e colla sinistra un cartello colla scritta *Adsit.* In basso, sotto al busto imperiale è una larga fascia coll'iscrizione: *Rudolphus II. D. G. Rom. Imp. Sem. Avg. Germ. Hung. Bohem. Dalm. etc. Rex Archid. Austriae Dux Burgvndie.* Nell'angolo inferiore del cartello è il monogramma di Martino Rota; un M ed una ruota.

L'incisione misura in larghezza mm. 177 ed in altezza mm. 276.

Il Bartsch [1] descrive quattro incisioni di Martino Rota, raffiguranti Rodolfo II, ma di esse nessuna corrisponde alla nostra.

5. *Giovanni Borgia, consigliere di Filippo II re di Spagna.* — Il Borgia è raffigurato come un uomo robusto semicalvo colla larga faccia incorniciata da una barba piena. Ha il petto coperto di una robusta corazza da guerra, senza ornamenti e sulla quale pende dal collo la commenda dell'ordine di Calatrava.

In uno zoccolo sotto al busto si legge la scritta: *Ioannes. a. Borgia. a Consiliis. Philippi ij Hispaniarum Regis. et ad Rudolphum Imperatorem Legatus. Acta: XLVIII. MDLXXX.*

Nello zoccolo in basso a destra è il monogramma del Rota nella forma di un *M* ed un *R* intrecciati. Questo monogramma è di tutti quelli usati da Martino Rota il meno frequente. (Cfr. Nagler, *Monogrammisten*, vol. IV, pag. 453, n. 1440).

L'incisione misura in altezza mm. 217 ed in larghezza mm. 155.

6. *Donna Francesca d'Aragona, moglie di Giovanni Borgia.* — La nobile signora ha il viso allungato con occhi vivi e chiarissimi che l'incisore ha saputo mirabilmente caratterizzare. Dalla semplice pettinatura scende sulle spalle un ricco merletto. Il busto sporge da uno zoccolo su cui è l'iscrizione: *Dona Francisca. ab. Aragonia. Ioan | nis. a. Borgia. Vxor. Charissima. MDLXXX.* Segue il monogramma di Martino Rota, che è composto di un *M* ed *R* capitali posti l'uno vicino all'altro. L'incisione è larga mm. 157 ed alta mm. 213.

7. *Carta del litorale e delle isole presso Zara e Sebenico.* — In una targa in basso verso il centro è la scritta: *Il vero Ritratto di Zarra et di Sebenico con diligenza ridotte in qvesta forma a comodita de i letori si come elle si ritrovano al presente del anno MDLXX da Martino Rota Sebenzan. Illustri ac Reuerendisimo domino Marco Lavredano episcopo enonien. D.*

La carta è minutissima e vi sono rappresentate non solo Zara e Sebenico, ma tutte le isole vicine. Zara stessa è raffigurata schematicamente colla cerchia delle sue mura, la cittadella e la cattedrale. L'incisore l'ha indicata colla scritta: *La M-*

[1] A. Bartsch, op. cit., VI, nn. 14-07 XVI, p. 276.

gn[illegible] Cita De Zara. Dai bastioni si sparano i cannoni ad appoggiare i combattenti nella pianura. Qua e là nella campagna sono raffigurate zuffe fra soldati cristiani e maomettani e si leggono le scritte: *Capitanio Michel lucih*, *Capitanio sladoia* ad indicare i comandanti delle varie schiere. In una baia profonda, posta a nord di Slivnitza è la scritta: *Qua se Pescano le ostreghe.*

In basso a destra è una quadra, che dal gonfalone di San Marco, inalberato su di una feluca, è caratterizzata per veneziana.

Nell'angolo in basso a sinistra è disegnato un leone che uccide un drago, a simboleggiare Venezia vittoriosa del Turco. Nel centro è la scala delle misure con un compasso.

L'incisione è in due lastre di cui la maggiore misura in larghezza mm. 412 e mm. 354 in altezza, la minore mm. 207 per mm. 354.

Enea Vico.

Tra le incisioni di Enea Vico incisore, nato a Parma il 29 gennaio 1523 e morto a Firenze nel 1567,[1] il Bartsch [2] non registra un bel ritratto di Iacopo Sannazaro, che senza alcun dubbio gli si deve attribuire. Esso non è registrato che dal Drugulin, ma come incisione d'ignoto colla semplice indicazione editoriale: *A. Salamanca exc.*[3] (Cfr. fig. 3).[4]

L'incisione misura in altezza mm. 220 ed in larghezza mm. 150. In una fascia in basso si legge: GIACOBO SANAZARO, ed in una seconda linea: *Ant. Sal. Esc.*

Il poeta è raffigurato volto di faccia, leggermente di tre quarti verso sinistra. Ha bassa la fronte, incorniciata dai capelli lisci, che gli coprono le orecchie. Gli occhi sono grandi e profondi; forte di linea è il naso. Il volto sbarbato è profondamente rugoso. Ha il collo nudo che sporge da un ampio mantello con colletto, chiuso sul davanti da un piccolo laccio.

Jacopo Sannazaro in questo ritratto mostra d'essere già avanti nella cinquantina, quindi, poichè egli è morto nel 1530,[5] a 72 anni; l'incisione dev'essere stata fatta secondo qualche disegno più antico, e probabilmente faceva parte di una serie di ritratti di personaggi illustri insieme a quelli di Francesco Petrarca, Madonna Laura, Giovanni Boccaccio, Fiammetta, Vittoria Colonna. (Cfr. B. XV, pag. 332, n. 237; Passavant, VI, 122).

[1] Le date di nascita e di morte mi sono state gentilmente comunicate dal sig. conte Alessandro Baudi di Vesme.

[2] A. Bartsch op. cit., vol. XV, n. 275.

[3] W. E. Drugulin, *Allgemeiner Portrait-Katalog.* Leipzig, Kunst-Comptoir, 1860. n. 18165.

[4] Questo ritratto di Jacopo Sannazaro è stato pubblicato dal dott. P. D'Achiardi, il quale l'aveva indicato, nel suo volume su *Sebastiano del Piombo* (Roma, Casa editrice dell'*Arte*, 1908).

[5] P. Giannone, *Istoria civile del Regno di Napoli*, III, 28; G. Bellon, *De Sannazarii vita et operibus*, Parigi, J. Mersch, 1895, p. 22.

Mentre questi ritratti portano tutti il monogramma di Enea Vico, la stampa raffigurante il Sannazaro non ha marca e perciò non è stata osservata dal Bartsch e dal Passavant, benchè abbia chiare ed esplicite le caratteristiche delle incisioni di Enea Vico.

Basta un esame attento del sistema d'incidere, per vedere che esso è lo stesso che si osserva nei ritratti del Petrarca e di Laura ed in genere in tutte le stampe del Vico. Sono segni senza vita propria, un po' duri, chiari e distinti gli uni dagli altri.

Caratteristico è quel persistere sempre nel segno quasi perfettamente rettilineo, anche nel volto delle figure, quando una maggiore curvatura sarebbe stata necessaria per raffigurare con molta maggiore efficacia la forma del viso. Si osservino specialmente le guancie e le tempie.

Un uguale sistema di segni può osservarsi non solo nel ritratto di Laura (B. 237), ma nelle teste di Sesto Tarquinio e Lucrezia (B. 15). Si osservi per queste caratteristiche di tecnica anche la stampa del Vico colla Disputa fra le Muse e le Pieridi (B. 28).

In questo ritratto del Sannazaro Enea Vico mostra chiaramente di avere imitato la maniera di Alberto Dürer.

Di questa incisione non parla nemmeno l'Affò, che pure scrive del Vico che egli incise moltissimi ritratti di cui cita i principali. [1]

Luca Ciamberlano.

L'opera di Luca Ciamberlano, incisore urbinate che lavorò in Roma fra il 1599 ed il 1641 è ancora incerta, specialmente perchè le sue stampe furono spesso confuse con quelle di altri. Le due incisioni ch'io pubblico qui di lui e che non si trovano registrate negli elenchi, dove è enumerata l'opera sua, non aggiungono certamente nulla alla sua fama d'artista, ma sono interessanti.

Ambasciata Persiana in Roma nell'anno 1609. — Questa stampa è stata eseguita dal Ciamberlano per ritenere l'immagine di un avvenimento, che destò grande interesse a Roma, nei primi anni del Seicento: l'arrivo di due ambasciatori del re di Persia. La stampa misura mm. 100 in larghezza e mm. 105 in altezza ed è condotta con molta rapidità e senza alcuna finezza. In tre medaglioni sono raffigurati il re di Persia ed i due ambasciatori. Inferiormente è una piccola targa, nella quale si vede assai sommariamente raffigurata l'udienza in cui Paolo V riceve l'ambasciata persiana (cfr. fig. 4).

[1] Ireneo Affò, *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, Parma, Stamperia reale, 1793, vol. IV, p. 114.

Due piccoli trofei d'armi orientali stanno negli angoli superiori dell'incisione. Il personaggio del medaglione superiore è lo Schah Abbas I. Ha i soli baffi ed un

Fig. 4. Luca Ciamberlano, *L'ambasciata persiana a Roma nell'anno 1609.*

grande turbante intorno ad una corona che gli cinge il capo. Nella scritta è indicato colle parole: *Magni Sophi Persarum Regis Effigies.* Negli altri due medaglioni a sinistra: *Rubertus Sherleyns Anglius Comes et Eques Avratus, legatus ad Summum Pontificem*, a destra *Ali Goli Bek Mordar Legatus ad Summum Pontificem, di anni 73.*

Sotto alla targa, dove è raffigurata l'udienza papale, sono le scritte:

Imbasciatori del Re di Persia alla S.ta di N. S. Papa Paolo V. uno de quali [illegible] Ali Goli | Fece intrata sollene in Roma alli 27 di agosto 1609. Et l'altro cioè il Conte Don Ruberto Sherleyns Inglese Cattolico, quale fece intrata in Roma adì 28 di Setembre dell'istess'anno 1609.

Si stampa in Roma a Pasquino con licenza d' Superiori.

Luca de Vrbino F.

Queste due ambasciate dello Schah di Persia in Roma si collegano coll'opera di penetrazione che la Chiesa romana non cessò mai di esercitare verso il grande impero asiatico. Abbiamo notizie di rapporti antichi della Curia Romana colla Persia e sappiamo che sul principio del secolo decimoquarto vi predicò il domenicano Franco da Perugia. Le relazioni continuarono poi così vive, che, nell'anno 1460 venne a Roma un'ambasceria persiana.[1] Durante i primi anni del secolo decimosettimo, durante i pontificati di Clemente VIII e di Paolo V i Carmelitani scalzi penetrarono in Persia, fondando ad Ispahan un convento ed un vescovado. Con queste relazioni fra Roma e l'impero orientale si connettono le due ambasciate che si seguirono durante l'anno 1609. In questa occasione Luca Ciamberlano incise la piccola stampa.

Del ricevimento che i due ambasciatori ebbero alla corte pontificia ci ha lasciato un'ampia descrizione Paolo Alaleone de Branca, che fu maestro delle cerimonie pontificie dall'anno 1582 all'anno 1638, dal pontificato di Gregorio XIII a quello di Urbano VIII.

Don Leone Caetani pubblicò un interessante studio intorno al Diario dell'Alaleone, di cui un manoscritto si conserva nella Biblioteca Corsiniana.[2] Credo interessante pubblicare qui ad illustrazione della stampa, il brano del Diario dell'Alaleone, che riguarda le ambascerie persiane. Si vedrà come l'incisore sia stato preciso nel ritrarre anche minuti particolari di vesti e si sia invece con elegante disinvoltura permesso di raffigurare in una composizione sola i ricevimenti delle due ambasciate. Il Diario è contenuto nel *Codice Corsiniano* 1037 e la parte che ci riguarda comincia a foglio 190 v°.

Fol. 190 v°:

Feria 5ª die 27ª Augusti circa horam 22 ª ingressus est Romam per Portam S.tae M.ae de Populo exc.mus Dnus Ali Golibeb Mordar Orator Regis Persarum discedens a Palatio Vineae Iulij Papae Tertii, ad quam de mane iuit priuatim ad prandium medius inter Ill.mos DD. Marcum Antonium Victorium Nepotem San.mi Dni Nri, locumtenentem Generalem utriusque Custodiae

[1] Da una lettera che il 26 dicembre 1460 Carlo da [illegible]ni inviava a Barbara marchesa di Mantova. Ludwig Pastor, *Ungedruckte Akten zur Geschichte der Päpste*, Freiburg, B. Herder 1904, vol. I, p. 131.

[2] Leone Caetani, *Vita e diario di Paolo Alaleone de Branca*; in *Archivio della Società romana di storia patria*, Roma, 1893, p. 5.

Papae a dextris, et Marchionem Lantem a sinistris associatus a familiaribus Ill.mor Dnor. Cardinalium, Curialibus, Nobilibus Romanis, et aliquibus Baronibus, a militibus leuis armaturae equestribus sine lanceis, et militibus Heluetijs cum alabardis pedestribus hinc inde a Tympanistis, et Tubicinibus, et apud Oratorem a duodecim paratonarijs Papae pedestribus pro suo seruitio, et non ab clericis personis, cum orator sit Regis Mahmetani, et non Christiani, ut fuit tempore fel. rec. Papae Clementis octaui sub die 5 Aprilis 1602. Associatum fuit hoc ordine a Vinea Iulij Papae Tertij usque ad Palatium in Platea S.ti Petri, in qua Papa illum hospitatus est, primum equites leuis armaturae sine lanceis, familiares Ill.mor Dnor Cardinalium, Curiales, Nobiles Romani et Barones, quatuor Persae unus post alium a dextris cuius Nobilis, Orator medius ut supra, et per uiam Cursus usque ad Palatium Rucellariorum, deinde ante Palatium Excell.mi de Burghesijs, ante Plateam Nicosiae, uersus Scrofam, ante Sanctum Augustinum, Turrem Sanguineam, ante Ecclesiam de Anima, Pasquinum, Parionem, Montem Iordanum, per Bancos, ante Castrum Sancti Angeli, per Burgum ueterem, quia per nouum non poterat equitari, et ad Domum habitationis, hora 24 in Castro S.t Angeli fuerunt exoneratae Bombardae, in transeundo in Platea S.t Petri a militibus Heluetijs, post Oratorem equitarunt pauci, et praesertim duo Persae Christiani, qui inseruiebant pro Interpretibus. Quando orator peruenit ad Palatium suae habitationis, firmauit se equitantem in Porta, et recepit salutationem ab associantibus deinde descendens de equo fuit receptus ab Ill.mo et Rev.mo D. Patriarcha Hierosolymitano rocchetto induto Magistro Domus Papae, et superius ductus usque ad suas cameras decenter ornatas, et accomodatas . . . .

Dom.ca die 30 augusti de mane circa horam 13.am Papa indutus stola supra mozzettam sedens in sede gestatoria pontificali sub baldachino dedit audientiam in camera audientiae exc.mo D.no Ali Golibert Mordar Oratori Seren.mi Regis Persarum, qui factis tribus reuerentijs cum Turbante genuflexus osculatus est pedem, deinde dedit literas inclusas in Bursa, illas prius deosculatas: in manibus Papae cum reuerentia, et aliqua dixit lingua sua Persica, et Interpres explicavit nostra lingua, et Papa respondit per eundem Interpretem, et cum magno gaudio allocutus est cum Papa, et deosculabatur suae Sanctitatis, et dedit etiam Papae literas Imperatoris, apud quem fuit, et omnibus expositis surrexit, et stetit a dextris Papae cum Turbante in capite semper, et sui famuli osculati sunt pedem Papae, et omnibus expeditis discessit, et redivit ad suam habitationem. Interfuerunt huic actus Ill.mi et Rmi Domini Cardinales Burghesius, Barberinus, Lantes, Verallus, Lenius, Lanfrancus Presbiteri, et Capponius Diaconus, omnes Creaturae San.tis.

Fol. 108 v°:

Ai sei di settembre l'Alaleone nota un'udienza privata che Paolo V concesse all'ambasciatore di Persia e dice poi: "et discedet cito Roma reuersurus in suam Patriam".

Stesso foglio:

Sabbato die 12 Septembris discessit Roma reuersurus in Persiam orator Regis Persarum qui die Mercurii fuit uisitatus ab Oratore Hispaniarum publice, et die Iouis orator Persarum reuisitauit oratorem praefatum, alij oratores non uisitarunt. Papa pro discessu fecit prouideri de omnibus necessariis pro itinere, et aliqua dona illi donauit portanda, et contentus discessit.

Fol. 109:

Eadem die 28 Septembris ingressus est Romam Dominus Comes Don Robertus Scerley Anglus Orator alter Regis Persarum missus ad Sanctissimum Dominum Nostrum post multos menses alterius oratoris Persarum qui paucis diebus Roma discessit . . .

Qui l'Alaleone ripete la descrizione del cerimoniale, uguale su per giù a quello usato per il primo ambasciatore, avvertendo che anche per lo Scherleye non intervennero gli ecclesiastici... *cum sit Orator Regis Maumethani, quamvis orator profitebatur se catholicum.* Ripete la descrizione minuziosa dell'itinerario, aggiunge poi: *orator erat indutus more Hungarorum, siue Mosconitarum cum Turbante, et in cacumine Turbantis crux.*

Identica è la descrizione dell'udienza papale con qualche piccola differenza di cerimoniale, che l'Alaleone nota con gran cura come, ad esempio, che lo Scherleye si tolse il turbante: cosa che il primo ambasciatore da buon musulmano non aveva fatto.

Negli appunti giornalieri che seguono, i particolari sono anche di assai poco interesse ed il minutissimo cerimoniere, dopo averci detto che l'ambasciatore del re di Persia visitò le reliquie nelle basiliche patriarcali, non sa registrare se non che il 4 di ottobre il papa lo ricevette in udienza privata e che il 15 dello stesso mese *post prandium discessit Roma Dominus Comes D. Rubertus Anglus Orator Regis Persarum, cui Papa munera donauit et ipse satisfactus abijt.*

La firma dell'incisore nella stampa ora descritta è così: *Lucas de Vrbino F.* Ora egli abitualmente non firma in questa forma e preferisce segnare addirittura con tutto il nome al quale aggiunge la qualifica di *Vrbinas*, oppure col monogramma in cui s'intrecciano un *L* ed un *C*.[1]

2. *Ritratto di Padre Giambattista Cioni da Lucca.* — In questa seconda incisione Luca Ciamberlano è raffigurato il ritratto del Padre Giambattista Cioni da Lucca.

L'incisione misura in larghezza mm. 124 ed in altezza mm. 185.

Il vecchio monaco vi è raffigurato con corta barba bianca, che incornicia un volto scarno e rugoso. Si notano in lui la grandezza dell'orecchio ed un neo sotto l'occhio destro. Ha in capo la berretta sacerdotale e veste un abito talare cinto da cordone ed un mantello dal colletto diritto.

Nell'iscrizione apposta al ritratto si legge: *P. Io. Baptista Cionius Lucensis Religionis Matris Dei Primus socius P. Io. Leonardij Fundatoris obijt die 31 Martij 1623 aetatis suae ano. 67. Ill^mae et Ex^mae D. D. Felici Mariae Vrsinae Ducissae Sermonetae.*

Lucas Ciamberlanus Vrbinas I. V. Doc. D. D. Lucae, anno 1626.

FEDERICO HERMANIN.

[1] A. BARTSCH, op. cit., vol. XX, Tavola dei monogr. — FRANÇOIS BRULLIOT, *Dictionnaire de monogrammes*, Munich, J. G. Cotta, 1832, vol. I, n. 1357, vol. III, n. 840; G. K. NAGLER, *Die monogrammisten*, München, Huth, vol. I, n. 1063, vol. II, n. 323, IV, n. 925.

CENNI INTORNO AI PRECURSORI

DEL PAESAGGIO SECENTESCO.

Prima di essere un'arte a sè il paesaggio ha avuto una lunga storia come sfondo nella pittura di figura; cosicchè anche anteriormente al Seicento in Italia possiamo parlare d'un paesaggio umbro, d'un' altro toscano e d'un terzo veneto, ciascuno avente caratteri tali da apparire con fisonomia propria. Non è questo però il luogo di seguirne tutta la lunga storia; a noi basterà studiarne le fonti più prossime.

Tre principalmente sono le correnti che contribuirono ad alimentare la nuova forma d'arte: quella della scuola fiamminga per lo studio del vero, quella della scuola veneta, che fa capo a Tiziano, per lo studio del colore e del chiaroscuro, e finalmente quella della scuola bolognese, e di Annibale Carracci in ispecie, che, riassumendo il gusto decorativo dell'arte toscana ed umbra, e i progressi coloristici della scuola veneta, produsse i primi esempi di quel paesaggio che fu poi detto classico o italiano.[1]

I Fiamminghi portarono un grande contributo di studi per le marine, per i monti e per i tronchi degli alberi. Per le marine e le rocce basta rammentare Enrico Met di Bles, detto il Civetta (1450, viv. 1510), nelle cui opere è una sfumatura di contorni e di modellato, prima di lui sconosciuta, che, sebbene spesso esagerata in modo che le sue montagne sembrano intagliate nel sapone, pure al suo tempo dovette suscitare una grande ammirazione, ritrovandosene delle tracce d'imitazione anche nel secolo seguente in Bonaventura Peters (1614-1652) e in Salvator Rosa (1615-1673).

[1] Ecco come il Baldinucci accenna alle origini di questo genere d'arte: « Benchè nella nostra Italia il dipingere paesi e vedute al naturale, sin da quei primi tempi nei quali il famosissimo Giotto ritornò in vita la pittura, fosse per mano di lui e dei suoi seguaci posto in uso e che poi andasse tuttavia avanzandosi di perfezione col miglioramento che nel correr degli anni andò facendo l'arte per mano di diversi maestri in più secoli e che finalmente arrivasse agli ultimi segni dell'eccellenza per opera dei pennelli del gran Tiziano e poi dei celebratissimi Caracci, non è però ch'ei non si possa affermare che quella che noi diciamo Arte di far paesi, cioè il far quadri nè quali prima e principale intenzione sia il far vedere belle campagne o selvagge o domestiche o spiagge marittime non ci sia venuta dalla Fiandra. Il primo che (per quanto ci lasciò scritto nel suo nativo idioma Carlo Vanmander pittor fiammingo) si disse aver dati fuori quadri di paesi fu Albert Vanorwaerter, pittor di Aerlem che fioriva circa il 1450, seguito poi dagli altri del susseguente secolo. » Cfr. *Notiz. dei Prof.*, etc., Firenze, 1681, dec. III, part. II, sec. IV, p. 180.

Una storia del paesaggio fino al Cinquecento è stata tentata da J. GUTHMANN, *Die Landschaftsmalerei in der toskanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael*, Leipzig, 1902.

Per lo studio della vegetazione (specialmente per i tronchi d'alberi) e per gli edifizi i fiamminghi ebbero una predilezione spiccatissima, e i loro sforzi furono costantemente assimilati dagli italiani. La stessa scuola di Raffaello non disdegnò di concedere un posticino all'arte fiamminga nei suoi paesaggi, come si vede in quello di

Fig. [illegible] Paolo Bril. Paesaggio. Biblioteca Vaticana. (Fot. Moscioni)

Giacobbe e le figlie di Labano nelle Logge vaticane (dove introdusse un gruppo di case dai tetti acuminati e dall'aspetto nordico) e nell'altro del *Mosè salvato dalle acque*, dove l'imitazione si rivela nella struttura dei piani e nell'orizzonte prospettico altissimo.[1]

Alla scuola veneta, e a Tiziano in ispecie, la pittura di paesaggio deve la morbidezza della frasca e lo studio delle masse di ombra e di luce nelle chiome degli alberi. Egli abbandonò ad un tempo il gusto degl'italiani che dipingevano le chiome dei loro magri alberelli foglia per foglia e quello dei fiamminghi che usavano rap-

[1] [illegible] olandese a Roma, cfr. l'articolo di L. DIMIER in *Nuova Antologia* (16 giugno 1903, an. 38, fasc. 758).

presentarle in forme arrotondate e compatte. Per questo Tiziano nella storia del paesaggio occupa uno dei posti più eminenti.

A Tiziano la pittura di paesaggio deve ancora la divulgazione e perfezione di un taglio più naturale della veduta, troncando gli alberi in alto con la linea del

Fig. 2. Paolo Bril: Paesaggio. Sagrestia Cappella Sistina, Santa Maria Maggiore. (Fot. Mo[illegible])

quadro, come si vede nel grandioso gruppo di bosco ch'egli dipinse nell'*Uccisione di San Pietro martire*.[1]

Tiziano, seguendo la tradizione della scuola veneta, che non si limitava alle vedute primaverili, fatte di verde e azzurro, amò nelle sue pitture la rappresentazione del paesaggio autunnale ed estivo, usando abbondantemente il giallo-marrone non solo per il terreno, ma anche per la vegetazione.[2]

Una caratteristica del paesaggio toscano, già rilevante nell'arte del Quattrocento, è la predilezione per una massa centrale o laterale d'acqua, fiancheggiata da pro-

[1] Eguale taglio è ripetuto nel così detto *Amor sacro e Amor profano* e nel *San Girolamo* della Galleria di Brera.

[2] [illegible]

montori e da colline. Ne possono dare un' idea gli affreschi di Cosimo Rosselli e del Ghirlandaio nella Cappella Sistina in Roma.[1]

Il gusto toscano di simmetria, arricchito di tutti gli elementi tratti dalla scuola veneta e fiamminga, forma il paesaggio dei Carracci, il più complesso e il più decorativo che fino allora si fosse ideato. Essi possono essere considerati i fondatori del paesaggio italiano del Seicento: ciò che era stato riconosciuto anche dai contemporanei; infatti il Baglioni nelle sue *Vite dei pittori*, ecc., pubblicate nel 1642, parlando del Viola dice: « Diedesi a far paesi in quella maniera del Caracci (Annibale) dal naturale rapportati », aggiungendo che incontravano il favore comune, « poichè erano formati alla maniera pittoresca buona italiana, lontano da quella seccaggine fiamminga.[2] E Giulio Cesare Mancini, medico di Urbano VIII, in una sua *Raccolta di Vite di artisti* (Biblioteca Vaticana, cod. Barb. Lat. 4315), parlando del Bril, dice che egli arrivò alla sua perfezione artistica per « la lunghezza dello star in Italia vedendo le cose del Caracci ». (Cfr. *Vita del Brillo*).

Fra i migliori esempi dell'arte dei Carracci è la lunetta (di Annibale) della Galleria Doria (n. 80) a Roma, rappresentante la *Fuga in Egitto* su fondo paesistico,[3] e il quadro di Agostino della Galleria Pitti che rappresenta un *Paesaggio roccioso* con bagnanti. Di essi sono sparsi per le gallerie d'Europa molti disegni di paese, che attestano il grande studio e la coscienza che questi maestri avevano della nuova arte.

Molti furono i seguaci dei Carracci, e fra i più importanti il Domenichino (1584-1641), l'Albani (1578-1660), il Guercino (1590-1666), Francesco Grimaldi (1606-1680) e Gio. Batt. Viola (1572-1622). Il Guercino lavorò poco a paesaggio; la sua opera più caratteristica in questo genere è l'affresco che, secondo il Passeri, dipinse nel Villino Boncompagni in una stanza accanto a quella dell'*Aurora*, rappresentando una veduta di giardino con fontane, dame e cavalieri.[4] Un altro paesaggio di lui, annerito, si vede nel salone Aldobrandini (n. 342) della Galleria Doria; un altro più bello ho avuto occasione di vedere io in una casa privata di Roma, dov'erano figurati alcuni soldati che giuocano a carte all'ombra di un grosso albero in una vasta pianura.

Più numerose in questo genere sono le opere del Domenichino, che si riconoscono fra quelle dei maestri per una maggiore morbidezza della frasca e una maggiore

[1] Questo paesaggio fu prediletto anche da Benvenuto Tisi detto il Garofalo, che lo ripetè spesso offrendone uno splendido esempio nella *Madonna in gloria* della Pinacoteca Capitolina in Roma.

[2] Gio. Batt. Baglioni, *Vite de' Pittori, Scultori, Architetti*, ecc., Roma, Andrea Fei, 1642 (Vita del Viola).

[3] Questi paesaggi nel *Catalogo* sono attribuiti indistintamente ad Annibale Carracci; per primo Hans Tietze pur riconoscendole della stessa scuola, ne fece una distinzione, attribuendo giustamente l'*Assunzione* (n. 78) all'Albani, e l'*Adorazione dei Magi* (n. 84) al Domenichino. (Cfr. *Jahrbuch der Kunst.*, ecc., Wien, 1906, Bd. XXVI, Heft 2, dove sono anche riprodotte, pp. 152, 153, 154).

[4] Cfr. Passeri, *Vite dei pittori* ecc. Roma, 1772, p. 376.

ricchezza di colore. Egli amò soprattutto le vedute di pianura, ricche di vegetazione e d'acqua. Oltre il paese della famosa *Caccia di Diana* alla Galleria Borghese di Roma, a monocromato verde secondo il gusto della sua scuola, rammenteremo la splendida lunetta con l'*Adorazione dei Magi* della Galleria Doria, già attribuita al Carracci, e il bel paesino della Galleria Capitolina, in cui è rappresentato il *Martirio di San Sebastiano*, i quali, insieme, possono dare un'idea della sua arte.

L'Albani, che è il più illustre paesista della scuola, pur continuando la tradizione carraccesca, si applicò soprattutto ai problemi della trasparenza dell'atmosfera e della morbidezza della vegetazione, sgombrando così le vie dell'arte del Gellée, che di poi tanta ala vi stese. L'Albani ha col Lorenese una grande affinità nel senso poetico della luce diffusa e calma, della fresca luce mattutina; tutti i suoi sforzi furono rivolti allo studio dei valori per dare il massimo sfondo al cielo, prima di lui troppo opaco e pesante, e per velare la terra di quell'atmosfera cristallina che formerà l'amore e la gloria del grande Francese. L'Albani, come paesista, ha il grande merito d'aver preceduto il Lorenese in questi studi, e basta dare un'occhiata al famoso ovale del Brera con la *Danza degli Amorini* per scorgere subito quanto del Gellée è già in quel quadro, sia nella vaporosità del cielo, come nel profondo allontanarsi della pianura e nel motivo architettonico del tempietto. Due quadri importanti di questo artista sono nella Galleria Colonna di Roma (nn. 127 e 137). Nel primo, rappresentante *Erminia accolta dai pastori*, è figurata una maestosa vallata che finisce all'orizzonte col mare, e nel centro grandeggia un maestoso albero frondoso diritto, come usò spesso Claudio Gellée. Il n. 137 (paesaggio con Erminia) ha la stessa ispirazione di composizione, con la sola differenza che nel mezzo scorre un largo fiume a cateratte (anche questo un motivo del Lorenese) e il colore del terreno è marrone, come usò il Tiziano e poi il Rosa, al quale fa pensare anche il colore giallo rossiccio del caldo tramonto. Queste opere dell'ultimo periodo dell'attività del nostro artista dimostrano che il maestro era stato attratto nell'orbita dei seguaci.[1]

Contemporaneamente all'Albani, anche il tedesco Adamo Elsheimer (1574-1625) si dedicava ai medesimi problemi coloristici e riusciva a ottenere il titolo d'*incomparabile*. Difficile è oggi dire quale dei due avesse la precedenza nei risultati tecnici, e quanto uno deve all'altro; ad ogni modo si può affermare che Adamo restò inferiore all'Albani nel gusto della linea, nella ricchezza della composizione e nel tocco della frasca, che nelle sue opere è dura di contorno, soffocata e senza grazia di disegno. Il Tedesco però è superiore al Bolognese nella verità delle figure e degli

[1] Dell'Albani, oltre ai quadri già citati e l'*Assunzione della Vergine* della Galleria Doria, opera della sua prima maniera, sono famosi: la *Danza degli Amorini* al Brera, gli ovali della Galleria Borghese e le tele della Galleria di Torino. Molte altre sono all'estero e in case private.

[illegible].[1] L'Albani fu grandemente ammirato per tutto il secolo XVII, e meritò anche le lodi di Salvator Rosa.[2]

Giovanni Francesco Grimaldi, detto il Bolognese, oltre che paesista fu ingegnere e intagliatore. Si atteggiò rivale di Paolo Bril e fu due volte principe dell'Accademia

Fig. [illegible] Paolo Bril. Martirio di San Clemente. Sala Clementina, Vaticano (Fot. Moscioni).

di San Luca di Roma; intagliò all'acqua forte navi e belle vedute; fu anche frescante, e in San Martino ai Monti a Roma si vedono di lui due paesaggi accanto a quelli

[1] Quale grande pittore ... Elsheimer era tenuto [illegible] si può avere un'idea dalla seguente lettera [illegible] del Duca di Modena da Roma [illegible] 25 luglio 1640. Egli dice: [illegible] il quale [illegible] gran [illegible] Filippo [illegible] Modena, Modena, 1882, p. 250). Di questo autore in Italia poco rimane; ad ogni modo possono dare un'idea del suo valore i due quadri della Galleria Uffizi rappresentanti il *Contadino che suona il flauto* e la *Storia di Psiche*, che sono fra i suoi migliori.

[2] Cfr. il principio della lettera all'amico Ricciardi. CESAREO, *Poesie e lettere di Salvator Rosa*, ecc. vol. II, lett. XC.

del Dughet, presso l'altare di Santa Maria Maddalena de' Pazzi. La Galleria Borghese di Roma possiede di lui due pitture con motivi spesso ripetuti.[1] L'ultimo dei principali scolari dei Carracci fu Giovanni Battista Viola, che ottenne una certa fama: imitando i maestri (Cfr. Malvasia, *Fels. Pitt.*, Bologna, 1678, parte IV, p. 132).

Fig. [illegible] Paolo Bril, Veduta di Porto. Galleria Uffizi (Fot. Alinari).

Una delle personalità più spiccate nella storia del paesaggio è Paolo Bril di Anversa (1554-1626), il più versatile e il più completo nell'arte sua di tutti i contemporanei.

Suo fratello Matteo (1547-1584), più vecchio di lui, fu anche egli un abile paesista, e dipinse in Vaticano per papa Gregorio XIII, nella Galleria e Loggie che furono fatte in quel tempo. Matteo morì all'età di soli 34 anni.[2]

Paolo Bril venuto a Roma con Matteo, fu applicato in molti lavori ad affresco per la decorazione di palazzi e di chiese. Giovanni Baglioni (*Vite dei Pittori*, ecc.,

[1] Nel Gabinetto delle Stampe presso la Galleria Nazionale d'arte antica (già Corsini) di Roma sono conservati molti suoi disegni.

[2] Cfr. Baldinucci, Op. cit. *[illegible]*, Dec. III, part. II, sec. IV, p. 188.

Napoli, 1733, p. 1[illegible]) rammenta del nostro autore gli affreschi eseguiti per Sisto V in Vaticano (Biblioteca e Sala Ducale) altri nella sagrestia della cappella Sista in Santa Maria Maggiore, altri nella chiesa della Scala Santa (due fortune di mare con la storia di Giona), nella Chiesa Nuova il paese della *Creazione del mondo* sull'altare dei signori Cesi, nella Sala Clementina in Vaticano la grande marina dov'è rappresentato *San Clemente papa* nella barca mentre sta per essere gettato in mare, e nel salotto accanto altri paesi nel fregio. Di più nel giardino dei padri Teatini di Monte Cavallo un paese rifatto nella storia di San Bernardo, in Santa Cecilia in Trastevere otto paesi diversi, e finalmente altri paesi nel giardino dei signori Bentivoglio (poi dei principi Borghese) a Monte Cavallo nella loggia verso la strada nella loggetta nell'interno del detto giardino. Il Baldinucci, nella *Vita del Bril*, parla di alcuni uccelli dipinti nella cappella di San Francesco nella chiesa dei Gesuiti.[1]

Delle sue opere da cavalletto sono rammentate con precisione ben poche: « Et ultimamente nella chiesa dei pittori (dell'Accademia di San Luca) per la festa si vidde un grandissimo paesaggio di un Porto, che invero non saprei quello che si possa desiderare in più in simili cose di pittura ». (Mancini, op. cit., p. 137 v.). « Così Enrico de Os possiede una lamina di rame da lui (Bril) dipinta coperta di Rovine e di figure elegantissime, quale suole mostrarsi allo spettatore il Campo Vaccino a Roma ». (Sandrart, *Accademia Nobil. art. Pict.*, Norimbergae, MDCLXXXII, p. 277). Quest'opera si deve probabilmente ascrivere a gli ultimi anni della sua vita, poichè il Baldinucci racconta che da vecchio dipingeva in piccolo in rame. Dai *Cataloghi ed Inventari* del Campori (Modena, 1870) si ha notizia di parecchie opere del nostro artista, e, quel che è più importante, del fatto che egli talvolta affidava l'esecuzione delle figure dei suoi quadri a Rotenhamer. (Cfr. op. cit., pp. 144, 191, ecc.). Il Baldinucci ci dice anche che « dopo che fu messo in uso l'intagliare all'acqua forte, egli fece bellissime invenzioni di paese, e così vecchio quelle intagliò di sua mano ».[2]

I meriti di Paolo Bril furono subito riconosciuti anche dai contemporanei. Il Mancini infatti scrive: « Da molti anni in qua in simil sorta di pittura (paesaggio) par che abbia servato il primo luogo, et in vero meritamente, poichè la lunghezza

[1] Il Baglioni (Op. cit. *Vita di Paolo Bril*) dice: « Vi ha rappresentato col suo pennello una pergola d'uve diverse con vari animali dal naturale assai belli ed eccellenti ». E il Baldinucci sempre a proposito di queste pitture: « Le quali, perchè egli aveva già veduto e studiati i paesi di Tiziano e dei Carracci riuscirono di gran lunga migliori degli altri fatti fino a quel tempo [illegible] anzi da quell'ora in poi mutò maniera es[illegible] più a quel nuovo modo italiano » ([illegible] *Vita di Paolo Bril*). Il palazzo è ora di proprietà de' principi Rospigliosi, e le pitture vi sono ancora conservate e in parte sono state pubblicate dal Dr. Eisler in un artic. del *Burlington Magazine* (july 1905).

[2] Morì in Roma il 7 ottobre 1626 e fu sepolto nella chiesa di Santa Maria dell'Anima. Alcuni documenti che riguardano la vita privata di questo artista furono pubblicati dal BERTOLOTTI, nei suoi *Artisti belgi ed olandesi a Roma* (Firenze, 1880, p. 379). Appartenne alla Accademia de' Virtuosi al Pantheon e a quella di San Luca.

dello star in Italia, vedendo le cose di Carracci e del Cav. Giuseppe d'Arpino ha nelle figure fatto assai passaggio, et nel paesaggio, lasciando quel modo fiammengo accostandosi più al vero, non refacendo l'orizzonte così alto come usa nei fiammenghi, che così per il loro paesaggio è piuttosto una Maestà scenica che prospetto di paese ».

Il Baldinucci invece lo loda perchè « nel frappeggiare avanzò i paesanti oltremontani e non fu superato, se si eccettua una certa morbidezza moderna ». In altro luogo, osservando come l'occhio dei paesisti anteriori al Seicento « non fosse ancora arrivato a giudicare le varie apparenze di colorito, che fanno i paesi e vedute naturali nelle varie disposizioni dell'aria, or chiara, or fosca, or risplendente, or scura », aggiunge: Queste « cose tutte a meraviglia veggiamo essere state imitate dai paesanti del nostro secolo ed anche dallo stesso Paolo Brilli ».

Negli affreschi del palazzo Rospigliosi, Paolo rivela il grande progresso compiuto studiando l'arte degli italiani. Paragonandoli con le prime sue opere, per esempio, della Biblioteca Vaticana, (cfr. fig. 1), si vede come si sia avvicinato più al vero; infatti ha abbandonato i colori stridenti, ha abbassato di molto l'orizzonte, ha abolito le città rampanti, e nei tronchi e nelle chiome degli alberi mostra una varietà e un'eleganza che può competere con molta dell'arte secentesca futura. Come già osservava il Baldinucci, queste pitture segnano il suo passaggio dallo stile fiammingo alla maniera italiana. In altri affreschi poi dello stesso palazzo, pur continuando la tradizione del paesaggio fluviale, lo condusse a tale progresso da allontanarsi quasi completamente dall'arte dei predecessori. Molto originale fra queste opere è la veduta di un giardino italiano del Seicento in mezzo a cui sorge un casino a tre corpi architettonici e, da una parte, una grotta coperta di vegetazione e ridente di zampilli d'acqua, che probabilmente servì di modello per lo stesso soggetto al Guercino nel casino Boncompagni, e certamente ispirò Gaspare Dughet per eguale scena nel palazzo Costaguti. Il Mancini rammenta come una delle cose più ammirate del nostro pittore fosse una *Veduta di mare con navigli*. Questo soggetto fu trattato dal Bril molto spesso mostrando in esso una novità e grandiosità veramente singolari; basterebbe rammentare la vasta parete della Sala Clementina in Vaticano coperta dal grandioso affresco del martirio del Santo (cfr. fig. 3). Delle vedute di Porti io ho potuto ammirare uno splendido esempio anche in una casa privata di Roma, simile in tutto a quello noto della Galleria degli Uffizi (n. 218) (cfr. fig. 4). Essi sono indubbiamente la fonte unica a cui hanno attinto il Lorenese e il Rosa. Infatti i Porti di tutto il periodo giovanile del Gellée non sono che uno sviluppo di quelli del Bril, e li rammentano molto da vicino nella durezza delle linee, nell'insieme della composizione, nelle masse del chiaroscuro e nell'ispirazione del colorito, sia del cielo, sia dell'acqua. Lo stesso si può ripetere a proposito del Rosa, che si mostra anche più

prossimo alla sua fonte, oltre che per il resto, per l'imitazione delle rovine di cui popola le rive e perfino per certi particolari, come le torri e gli stemmi sulle porte diroccate. Anche la marina del Bril della Galleria Pitti (n. 449) mostra una stretta relazione con quelle posteriori del Rosa nella disposizione dell'insieme, nel colorito e nelle masse di chiaroscuro.

L'opera che forse più di tutte colpì i contemporanei del pittore Fiammingo fu la serie dei paesaggi che egli eseguì accanto alla sacrestia di Santa Cecilia, disgraziatamente ora quasi distrutti. Dall'interno di bosco del celebre quadro di Tiziano, rappresentante l'*Uccisione di San Pietro martire*, il Bril seppe trarre i motivi per la maestosa vegetazione che dà per sfondo alle sue storie di anacoreti in quelle pitture. Dopo di lui, e forse dietro la sua guida, il Rosa seppe trarre eguale partito dall'esempio di Tiziano, specialmente per il suo paesaggio del *Sant'Antonio abate* della Galleria Brera.[1]

Dall'esame di queste poche opere possiamo giudicare di quale abilità di assimilazione e di quale versatilità fosse dotato il suo ingegno, che seppe riassumere gli studi dell'arte fiamminga e il gusto decorativo dell'anima italiana in una serie di opere che svolgono i più svariati aspetti della natura, dalle vedute montuose, alle scene di porti, alle marine, all'interno dei boschi, risolvendo sul principio del Seicento tutti quei problemi che saranno a parte a parte ripresi e sviluppati dai suoi successori. Unico campo non corso, ma pure intraveduto dal Bril, come già notò il Baldinucci, è quello dei problemi della luce, a cui dedicò invece tutto il suo ingegno e tutta la sua vita Claudio Gellée, riuscendo a quella poesia di colore, che forma ancora l'ammirazione dei nostri tempi.

Contemporaneo del Bril fu Teodoro Filippo Llaños (1584-1625), detto comunemente de Liagno o Filippo Napolitano.[2]

Nella lettera (già citata a proposito dell'Elsheimer) dell'ambasciatore del Duca di Modena al suo signore, in data del 1640, egli è messo al pari di Paolo Bril, ma di lui oggi è molto difficile dare un giudizio essendosi smarrite quasi tutte le sue opere.

Tra l'arte di Paolo Bril e quella dei grandi paesisti del Seicento è mantenuta una linea di continuità per opera di Agostino Tassi romano (1566-1644), scolaro del grande Fiammingo e da parte sua maestro di Claudio Gellée.

Questo artista, che ebbe una vita delle più avventurose e meno edificanti del suo tempo, fu forse più grande decoratore che paesista; a lui si deve la divulga-

[1] Del Bril rammenterò ancora un grande quadro che ho veduto a Roma nella collezione privata del sig. Messinger rappresentante la *Torre di Babele*, ricchissima composizione di gusto fiammingo.

[2] Filippo Llaños, oltre che di marine, fu anche pittore di battaglie e di ritratti e incisore all'acquaforte. Il Gabinetto delle stampe della Galleria Nazionale d'arte antica al palazzo Corsini in Roma conserva molte delle sue incisioni.

zione della decorazione architettonica nell'interno dei saloni, dove finse degli ampi colonnati a diversi piani, con balaustrate popolate di animali e di curiosi, e aperte in alto in modo da potervi dipingere dei brani di cielo. Basta aver veduto quello di Palazzo Lancellotti a Roma per farsi un'idea della grandiosità della sua arte e della sua abilità prospettica. In esso finse due ordini di logge giranti per le quattro pareti, con le volticelle del secondo ordine a finto mosaico dorato, i pieni dei muri ornati di piccole marine, lo sfondo del primo piano, prospiciente sul mare, con vedute di vascelli, e in alto, su per le balaustrate, numerosi uccelli esotici dai più brillanti colori. L'arte decorativa del Settecento avrà ben poco da aggiungere a questa del Tassi. Come paesista dai contemporanei era soprattutto lodato per la sua abilità nelle marine e nelle vedute dei porti, arte che egli derivava dal suo maestro. Gian Battista Passeri, nella vita del nostro pittore (*Vite dei pittori*, ecc., Roma, 1772, p. 06) rammenta fra le opere di lui parecchi affreschi sulle facciate dei palazzi a Livorno rappresentanti vedute di mare, il salone e gli appartamenti del palazzo Lancellotti a Roma, altri affreschi, già distrutti al tempo suo, nel palazzo Patrizi della stessa città, il fregio della sala grande (dei Corazzieri) nel Quirinale, la decorazione della Villa Papale a Bagnaia, alcune decorazioni del palazzo Panfili a piazza Navona a Roma, e la direzione di alcune opere di pittura a guazzo per Sant'Eustachio (che più non esistono), pure a Roma.

Da alcuni pagamenti della camera pontificia, pubblicati da A. Bertolotti (Agostino Tasso, Perugia, 1876) risulta che in una loggia di un casino del Quirinale dipinse « Civitavecchia cavata dal naturale con il suo porto pieno di vascelli con i suoi siti di monti e paesi con golate (*sic*) e diversi uccelli finti », e aggiunge « e detta Civitavecchia fu bisognato rifarla diece volte, perchè non c'era disegno giusto, a tutte sue spese, d'azzurro fino, verdetti e verdi azzurri, et altri colori ». Il conto è sotto la data del 24 luglio 1620. Sotto la data del 10 ottobre 1633 è un'altro pagamento importante (*Idem.*, p. 27): « Per un disegno fatto per gli E.mi Signori Cardinali Barberini, di una vista che circondano tutti li monti di Roma fino alla Marina, designati sopra la cuppola di S. Pietro, longo quanto dodici fogli di carta reale et alto quanto il foglio, colorito di coloretti fini con l'aria di azzurro oltremare ». Questi due documenti hanno valore, non solo per le notizie che offrono, ma più perchè da essi si può rilevare lo studio grande del vero a cui era abituato il Tassi. Questo metodo gli derivò con ogni probabilità dal suo maestro fiammingo, e si può ritenere che il Lorenese lo abbia ereditato da lui.

L'arte del Tassi al suo tempo dovette essere molto apprezzata perchè per soddisfare alle commissioni era costretto a ricorrere a così numerosi aiuti da poter affermare in un processo: « Nell'esercitio di pittore ho tenuti garzoni et lavoranti che se li volessi raccontar tutti sono più di un migliaio ». (Bertolotti, *idem*, p. 15).

Del resto la grande fama ch'egli godeva ci vien attestata anche direttamente dal Mancini contemporaneo, che così ne parla nelle sue *Vite:* « È di età di 43 anni in circa et è nel meglio dell'operare, ma pate di dolor artritici, che spesso lo molestano et in particolare nelle mani, et è una gran compassione che questo artefice di tanto valore in questa parte di pittura, che si può dire singolare et inventore non possa operare quanto desidera il mondo e lui harebbe facilità nel fare ». Come e quanto il Tassi abbia influito sui successori noi non possiamo dire con precisione essendo le sue opere in gran parte andate smarrite o in case private di difficile accessione. Ad ogni modo possono dare un'idea della sua arte le vedute di mare che sono dipinte nel fregio della Saletta (ora pubblica), del Palazzo Rospigliosi, che ha nel soffitto l'affresco del *Ratto d'Europa* dipinto da Orazio Gentileschi.[1] Una di quelle marine presenta tale grandiosità di visione per la vastità del cielo dominante, così squisita gradazione di azzurri nell'aria e nel mare e una tale trasparenza nella riva lontana velata dall'atmosfera, da farci facilmente comprendere come egli possa essere il maestro del Lorenese, della cui arte in questo affresco, sebbene alquanto deperito, si ammira già una splendida manifestazione.

Lo scolaro di Agostino Tassi, Claudio Lorenese (1600-1682), nell'attività artistica precedette Salvator Rosa, perchè, sebbene per parecchio tempo non fosse che un garzone del Tassi, cinque anni prima che Salvatore giungesse a Roma, dove il Gellée viveva, questi aveva già firmato la sua piccola acquaforte rappresentante una tempesta (1630). Dell'influenza del Lorenese sul Rosa non è qui il luogo di parlare, riserbandomi di trattare ampiamente dell'arte di Salvator Rosa in una monografia corredata di nuovi documenti di prossima pubblicazione.

Con questi artisti siamo arrivati al Seicento, il secolo in cui la pittura di paesaggio subì una trasformazione radicale abbandonando completamente il processo cosiddetto d'integrazione, per cui anche nella lontananza dell'orizzonte ogni oggetto veniva rappresentato con tutta precisione, assogettandolo solamente al rimpiccolimento prospettico, senza togliergli nulla dei suoi particolari di forma. Questa trasformazione secentesca, unita a una più esatta interpretazione delle varietà cromatiche dell'atmosfera e dell'acqua, avvicinò tanto la riproduzione pittorica alla realtà che il Baldinucci, parlando dei pittori del secolo precedente affermava « potersi vedere (in essi) piuttosto una bella maniera di far paesi che una perfetta imitazione de' veri paesi ».[2]

LEANDRO OZZOLA.

[1] Cfr. Passeri, op. cit. *Vita di Agostino Tassi*, p. 99. [2] Cfr. op. cit. *Vita di Matteo e Paolo Brilli.*

NOTE SU ALESSANDRO VITTORIA

(1524-5 - 1608).

La personalità artistica del Vittoria è troppo importante e complessa per poter essere delineata compiutamente in un articolo. Poichè egli ebbe non solo il dono di una magnifica versatilità, ma fu anche uno dei maggiori maestri del suo tempo e, quando per tutta Italia gli scultori ripassavano stentatamente le grandi orme impresse da Michelangelo, seppe conservare intatto il suo carattere, pur subendo l'azione del Sansovino, di Michelangelo, del Palladio. Specialmente come decoratore e come ritrattista non ebbe al suo tempo e non temè rivali: le chiese più importanti di Venezia, gli enti ed i personaggi più cospicui della Repubblica si giovarono costantemente della sua opera, tanto ch'egli divenne, dopo la morte del Sansovino (1570), l'arbitro dell'arte a Venezia, e il Ridolfi afferma che « dal suo giuditio dipendeva « all'hora la Città tutta nelle deliberationi che a far si havevano delle cose di scul- « tura e dell'architettura non solo, ma della pittura ».[1]

Altrove[2] abbiamo cercato di rintracciare le origini artistiche del Vittoria e di illustrare la sua attività fuori di Venezia; qui vogliamo pubblicare qualche nota su alcune opere sue esistenti a Venezia.[3]

Il Vittoria, nativo di Trento, venne a Venezia — dice il Giovanelli — per cura del principe Cristoforo Madruzzo vescovo di Trento e a Venezia giunse, come si ricava da un libretto intitolato *Pagamenti* contenuto nella *Commissaria Vittoria*, il 25 luglio 1543. Entrò nella bottega del Sansovino e aiutò il maestro, ma non è possibile determinare tutto ciò ch'egli fece nelle opere condotte da lui. Nel libretto dei *Pagamenti*, il Vittoria nota a dì 20 marzo 1550 di aver ricevuto dal Sansovino compenso per alcuni *Fiumi* eseguiti nei semipennacchi della *Libreria*. Abbiamo osservate attentamente queste figure, ma ci siamo dovuti convincere che, trattandosi di statue decorative e per giunta esprimenti lo stesso soggetto, è arduo distinguere l'opera del Vittoria da quella degli altri numerosi aiuti del Sansovino.

[1] *Meraviglie*, Venezia, Sgana, 1648, II, 174-75.

[2] *Rassegna d'Arte*, maggio e giugno 1907.

[3] Le fonti principali per studiare il Vittoria sono, oltre i molti documenti conservati nell'Archivio di Stato di Venezia (*Commissaria Vittoria*) la vita scritta dal TEMANZA e annotata dal MOSCHINI (Venezia, Picotti, 1827) e quella compilata dal GIOVANELLI e pubblicata dal GAR (Trento, Monauni, 1858). Di studi recenti ve n'è uno dell'YRIARTE (*Venise*, Paris, Rothschild, 1878, 123-132) di nessuna importanza e uno di V. DE CERESOLE (*Venise*, 1885) dettagliato e accurato, ma condotto senza metodo.

Secondo il Temanza nel 1547, secondo il Giovanelli nel 1551, il Vittoria scontento del Sansovino lo abbandonò e stette lontano da Venezia probabilmente fino all'aprile 1553, quando, per i buoni uffici dell'Aretino, si rappaciò col maestro. Certo è che nella Commissaria è notato, a dì 26 luglio 1553, la presa in fitto di una casa in calle della Pietà, n. 3799, nella parrocchia di San Giovanni in Bragora e nel cortile di questa casa stette sino al 1832 [1] un autoritratto dell'artista.

Poco dopo il ritorno del Vittoria a Venezia gli furono allogate, per l'appoggio del Sansovino, le due cariatidi in pietra della porta della *Libreria*, ora porta d'accesso al Palazzo Reale. E nel suo libretto *Pagamenti* son registrati, dal giugno 1553 al novembre 1555, compensi a varî aiuti per lavori fatti su esse. Nella cariatide di destra è assai notevole il decoro che spira da tutta la figura di forme grandiose eppur non gravi, atteggiata in una posa naturale e animata; ma, più che altro, è degno di attenzione l'effetto raggiunto dal giovine artista con tanta facilità e sicurezza di rendere la funzione statica e decorativa della statua senza sopprimerne o alterarne il carattere umano. La tecnica, anche tenendo conto dell'ufficio decorativo della figura, sapiente nella costruzione dell'insieme e nel senso delle proporzioni, è poco profonda, benchè franca nel trattamento delle parti: l'anatomia è molto sommaria, i capelli son segnati a grossi serpentelli lievemente ondulati, il manto che copre in qualche parte le forme, è solcato da lunghe profonde pieghe rapidamente tirate e cade fra le gambe in fascio. Notevoli sono le mani, belle e modellate accuratamente con fossette all'attacco delle dita e unghie fortemente marcate e tagliate all'estremità quasi in linea retta, in modo da lasciar scoperta una sottile zona di carne. Sulla cintura a sinistra è una maschera nello spirito di quelle scolpite dal Vittoria nei palazzi Thiene e Arnaldi a Vicenza. La cariatide di sinistra è, senza dubbio, opera di volgare scalpello. Anche un occhio non esercitato nota facilmente la povertà dell'espressione, il girare stentato della testa, il braccio destro schiacciato, non premuto come quello dell'altra contro il seno, le pieghe scavate nelle carni, le mani massiccie e goffamente tagliate, il segnare affaticato, pesante, volgare in tutto. Dati questi caratteri può ritenersi come ulteriore e non necessaria prova il fatto che la cariatide di destra reca sulla cintura le lettere A. V. F. e quella di sinistra no: e questa volta non è possibile avanzare l'ipotesi che la segnatura della figura di destra valga anche per quella di sinistra.

Tra il 1557 — anno in cui fu notato, com'egli stesso ricorda (libretto dei *Pagamenti*) nella scuola dell'arte per padrone — al 1558, il Vittoria aiutò largamente il Sansovino nel colossale monumento al doge Francesco Venier († 1556) nella chiesa di San Salvatore a Venezia. Nel libretto dei *Pagamenti* troviamo notati sborsi di

[1] [illegible] *L'Art*, 1885, I, 101.

compensi dal 20 ottobre 1557 al 22 gennaio 1558 per lavori fatti da Antonio di maestro Picio e Tommaso da Zara sulla *Pietà* del monumento Venier e dal 23 gennaio 1557 all'8 marzo 1558 son registrate ricevute di ducati da Giovanni Venier a conto della *Pietà*. Inoltre il Vittoria fa cenno di aver avuto il 28 marzo e il 30 maggio 1558 alcuni ducati da Giovanni Venier per la figura del doge morto e dal 6 marzo al 3 aprile 1558 dà compensi ad Antonio di maestro Picio per lavori sulla detta figura. Alla *Pietà* e alla figura del doge morto si limita effettivamente la collaborazione del Vittoria, quantunque al Sansovino non si possa ascrivere che soltanto la *Fede*, la quale reca il suo nome come la *Carità*, opera questa di mano volgare. La figura del doge morto è trattata sobriamente e improntata a semplice solennità nell'atteggiamento; piuttosto scadente è la lunetta e vien da pensare che il Vittoria si debba esser fatto aiutare non poco. In questa, il gruppo centrale della Vergine sostenente Gesù, ossia la *Pietà*, è inespressiva copia della *Pietà* di Michelangelo nella Basilica Vaticana.[1]

Il 28 gennaio 1558 il Vittoria paga a Domenico di maestro Zen per quattro giornate e mezza di lavoro sul *Mercurio*. Il Vasari[2] nota un *Mercurio* del Vittoria al pergamo di palazzo San Marco; il Ceresole[3] identifica, non sappiamo come, questo Mercurio con la nona statua a contar da sinistra sulla *Libreria*, di fronte al Palazzo Ducale. Osservando però tale figura, si può notare facilmente che essa, come tipo, struttura e trattamento, è simile alle altre che animano il coronamento della *Libreria*, specie nel lato sinistro e che dovè essere probabilmente disegnata, come tutte le altre, dal Sansovino, perchè è penetrata di quel senso tutto fiorentino della grazia e della eleganza proprio di questo maestro. L'attribuzione al Vittoria pare sia da escludersi per le proporzioni non allungate, come presentano le figure di questo maestro, il movimento assai sobrio, l'espressione graziosa, il modo di segnar l'anatomia, specie nel torace. La posizione della figura e la sua funzione decorativa impediscono di dire di più.

Il 29 febbraio 1559 fu dato incarico al Vittoria,[4] per intercessione del Sansovino, il quale fu presente alla stipulazione del contratto, di decorare con stucchi le volte della scala della *Libreria* (fig. 11). E nel 1559-60 si trovan registrate nei *Pagamenti*

[1] Altri ricordi ad opere di Michelangelo offrono i lavori del Vittoria. Uno degli *Schiavi*, ora al Louvre, modellati da Michelangelo per il monumento a Giulio II — quello con la testa piegata indietro — potè ispirare l'atteggiamento di qualche figura del Vittoria: per esempio, il *San Sebastiano* nella chiesa di San Salvatore; l'atteggiamento di *Rachele* nel monumento a Giulio II, quale ora si vede, potè ispirare quello di altre figure del Vittoria; per esempio le due dell'altare di San Giuliano. Il Vittoria non fu mai a Roma, ma gli fu facile venire a conoscenza di tali opere di Michelangelo attraverso disegni o stampe [illegible] dal Sansovino o da uno dei tanti scolari e seguaci del grande fiorentino.

[2] Ed. Milanesi, VII, 510.

[3] *L'Art*, 1885, II, 30.

[4] Archivio di Stato di Venezia, Procuratori de Supra, Libreria Publica, Busta 68, fasc. 2, c. 23. Ci sono poi anche tre pagamenti ad aiuti nel 1556 per lavori [illegible] sulla [illegible]. Come va? Forse è scritto 6 invece di 9?

emisssioni di compensi agli aiuti. Le scale della *Libreria* sono a due rampe, coperte queste di volte a botte e i riposi di cupole. Le volte sovrastanti alle rampe sono adorne di tre file di riquadri, alternativamente un ottagono e un quadrato; gli ottagoni includono affreschi dovuti [1] per la prima rampa a Battista Semolelli, per la seconda a Battista del Moro veronese, i quadrati stucchi su fondo d'oro; le cupole sono adorne di stucchi, di oro e di affreschi. In quest'opera il Vittoria ottiene un effetto nobile, semplice, vivace, specie per la chiarezza della costruzione, per il movimento delle linee dei riquadri e per l'accordo tra il bianco degli stucchi, l'oro dei fondi e delle cornici e i colori degli affreschi. I singoli motivi ornamentali sono sobri ed eleganti e tutto ha il suo misurato rilievo, la sua giusta importanza, senza che alcun elemento attiri specialmente l'occhio o turbi l'armonia dell'insieme.

Una decorazione analoga, assai più famosa però, è quella della *Scala d'Oro* del Palazzo Ducale eseguita tra il 1556-1567.[2] Le volte a botte nelle branche sono divise in scomparti geometrici di varia forma, alternativamente adorni di stucchi e di affreschi; sui riposi le volte sono lievemente a crociera e nelle vele presentano cornici includenti affreschi. L'insieme è sontuoso per la ricchezza delle forme, i bagliori degli stucchi e degli ori non attenuati, come in antico, dai colori degli affreschi ora danneggiati o sbiaditi, ma vi è nelle ultime due rampe una certa pesantezza e la varietà degli scomparti geometrici produce un movimento troppo agitato che diminuisce l'armonia dell'insieme.

Nel 1560 (*Pagamenti*), il Vittoria eseguì la *Testa*, chiave del portale d'ingresso al Palazzo Usper sul Canal Grande — tra il palazzo Pesaro e la chiesa di Sant'Eustachio — opera di scarsa importanza.

Il 21 novembre 1561 [3] il Vittoria s'impegna con i procuratori di Citra di modellare per 150 scudi un *Sant'Antonio*, un *San Rocco* e un *San Sebastiano*, da collocarsi nel settembre 1562 a decorazione di un altare in San Francesco della Vigna (fig. 2). Il 24 luglio 1563 il Vittoria compra la pietra occorrente a ricavare il *San Sebastiano;*[4] il 3 dicembre 1563 acquista la pietra per il *San Rocco* e il *Sant'Antonio*.

[1] FR. SANSOVINO, *Venetia*. (Venezia Curti, 1663, p. 310).

[2] FR. SANSOVINO (op. cit., p. 321) nota che questa scala fu ornata di stucchi del Vittoria e di affreschi del Franco, sotto i principi Priuli. Dei Priuli, Lorenzo governo dal 1556 al '59, Girolamo dal 1559 al 1567; quindi 1556-1567 sono i limiti entro cui bisogna comprendere la decorazione. In una nota al Temanza è detto che stucchi ed affreschi furon restaurati nel 1793.

[3] Archivio di Stato di Venezia. Archivio dei Procuratori di San Marco. Busta 12, fasc. III.

[4] Ne *L'Arte* (1905, p. 286) si fa cenno di alcune opere del Vittoria esposte in una vendita a Londra, tra le quali un *San Sebastiano* in terracotta, modello, secondo alcuni — scrive il corrispondente — di quello di San Francesco della Vigna. Accanto a questo modello eran due battenti, un autoritratto dell'artista — stando al catalogo quello preparato dal maestro per la sua tomba a San Zaccaria, ma, più probabilmente, scrive l'informatore, copia da questo — due ritratti del cardinal Antonio Grimani, uno in terracotta, uno in marmo: questo forse proveniente dalla distrutta chiesa di Sant'Antonio di Castello a Venezia.

L'architettura dell'altare, anch'esso del Vittoria, è baroccamente fredda. Vi è ricchezza noiosa e dannosa di elementi di sostegno, di mensole, di listelli. Tuttavia alle statue è data notevole importanza. Il *Sant'Antonio abate* eretto nella nicchia centrale è un vecchio dal corpo ancora robusto che stringe un bastone e un campanello.

F[illegible] della Scala
Fotogr. [illegible]

La posa non è molto libera, ma nobilmente animata per il movimento della testa e delle mani e per l'espressione vivente del volto. Qualche durezza è nel piegare del braccio destro e della testa. La testa, dalla fronte bombata, gli occhi incavati, le guance emaciate, è piena di carattere, di dignità, d'intima espressione e il suo aspetto venerando viene accresciuto dalla barba largamente fluente. Il piegare del manto è largo, ma piuttosto crudo, quello della tunica sottoposta è minuto al punto da essere

poco naturale. Notevoli le mani accuratamente lavorate ed espressive. Sullo zoccolo che sostien la figura si legge: A. V. F. Nella nicchia a sinistra dell'osservatore è *San Rocco*, il quale con la destra solleva il manto per mostrare la piaga, mentre porta la sinistra al petto e volge lo sguardo in alto, implorando. La figura lunga, magra e di tipo poco piacente è ritratta in posa piuttosto leziosa, ma animata, con le gambe di fronte, il busto obliquo a destra, la testa di profilo a destra. La testa piccola rispetto al corpo, con i capelli e la barba tagliati a grossi pesanti ricci, ha un'espressione nobilmente fervida di rapimento che confina col languore e anche con la leziosità. Sullo zoccolo si legge: *Alex. Vic. F.*, e sopra una fascetta che il santo porta a tracolla: ALEXANDER. L'atteggiamento e l'espressione leziosa di rapimento richiamano il *San Giovanni* del Sansovino nella porta della sagrestia di San Marco. Il *San Sebastiano* si appoggia ad un tronco d'albero e guarda al *Sant'Antonio* con aria d'infinita tenerezza, un po' leziosa. L'espressione è quasi feminea e poco intelligente, specie per la strettezza della fronte mascherata dai capelli grossolanamente tagliati; la posa è piuttosto manierata e stentata sopratutto nel movimento della testa. Notevole è il trattamento sobrio, acuto, del corpo ignudo, giovanilmente fresco e vigoroso. Sullo zoccolo è scritto: ALEXANDER. VICTOR. T. (?) F. In complesso, la tecnica di queste statue non mostra un magistero compiuto per la mancanza di facilità nell'atteggiare le figure, certa durezza nel movimento di certi arti, il trattamento un po' grossolano dei capelli e della barba, il piegare alquanto crudo. Nel *San Rocco* e nel *San Sebastiano* è palese la tendenza ad animar la figura col contrapporre il movimento della parte inferiore a quello della parte superiore del corpo, tendenza che nel *San Sebastiano* fa già prevedere le aberrazioni cui giungerà più tardi l'artista e i suoi seguaci. Come studio di carattere è notevole soltanto il *Sant'Antonio*. Il Campagna s'ispirò ad esso nel modellare quello che si vede sopra un altare a sinistra nella piccola chiesa di San Giacometto di Rialto. Il *Sant'Antonio* del Campagna ricorda quello del Vittoria per le proporzioni della figura dal corpo lungo e dalla testa piccola, per il tipo, la costruzione e modellazione della testa, il trattamento della barba e del panneggio. Ne differisce però sensibilmente nell'atteggiamento risoluto e fiero.

Nella chiesa di San Francesco della Vigna vi son due altre opere del Vittoria, non datate, ma che si posson con ogni probabilità riportare ad un periodo di avanzata maturità — tanto più quando si confrontino con quelle dell'altare — specialmente per la ricerca della posa movimentata spinta fino al ridicolo.[1] Son due statuine — un *San Giovanni Battista* e un *San Francesco* — poste sulle pile dell'acqua santa presso l'ingresso, ed entrambe recano sullo zoccolo la segnatura: ALEXANDER VICTORIA F.

[1] Il GIOVANELLI le assegna al 1562-63.

Al 1563 circa, si potrebbe riportare il busto di *Gaspare Contarini* († 1542) che si vede in Santa Maria dell'Orto sulla sua tomba. Il Contarini morì a Bologna e le sue spoglie furon trasportate a Venezia soltanto nel 1563.[1] Non posteriore a questa

Fig. 2. Venezia, San Francesco della Vigna. Altare.
Fotografia Alinari.

epoca pare il busto, piuttosto mediocre, non « opera greca », come sembrò al Selvatico, per la scarsa espressione degli occhi e della bocca, la fattura priva di spirito, specie nelle guancie senza dettaglio.[2]

[1] CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, Venezia, 1824..., II, 232.

[2] L'annotatore di FR. SANSOVINO (p. 105) dice che in Santa Maria dell'Orto, oltre le cose accennate dal Sansovino, vi erano di notevole pel tempo in cui scriveva la cappella di casa Contarini, con essi si verrebbe ad affermare che i busti di Gaspare e Tommaso Contarini († 1578) furono eseguiti dunque dopo il 1581. M.

A di 5 dicembre 1563 — come dai *Pagamenti* — il Vittoria compra la pietra occorrente per ricavare due *Vittorie* nei semipennacchi del portale del palazzo Grimani, ora Corte d'appello.

Al 1564[1] conviene riportare un busto e due statuine che adornano la cappella Grimani — terza a sinistra — nella chiesa di San Sebastiano. Il busto rappresenta il senatore Marc'Antonio Grimani (1484-1565) che fece ricostruire e adornare la cappella. Esso si trova sul suo monumento funebre: una targa con iscrizione chiusa da cornice e sormontata da una mensola sorreggente il busto, il quale stacca sopra una conchiglia. Il taglio del busto è un po' crudo, ma la fattura, pur non essendo giunta al massimo di franchezza e di sapienza, è abbastanza sciolta e sicura nel panneggio a lunghe sollevate pieghe rotondeggianti, nel volto dalle guance rattrappite in curve rughe, dalla barba a fili ondulati. La testa, caratteristica per la fronte sporgente e la barba disposta in ampio semicerchio, è piena di vita, specie negli occhi dallo sguardo fermo e penetrante. Quanto alle statue, forse esse facevan parte di un' opera più complessa, poichè Francesco Sansovino[2] nota la *palla* di marmo del Vittoria nella cappella Grimani a San Sebastiano. Una rappresenta *San Marco* che regge con le mani contro il fianco sinistro un libro chiuso. L'esecuzione è fine: si notino le belle manine, i partiti di pieghe del manto, benchè troppo ricchi. L'atteggiamento poco sciolto richiama quello del *San Marco* del Sansovino nella porta della sagrestia di San Marco, ma non è identico, cioè mentre il Sansovino fa premere il peso del corpo sulla gamba sinistra e fa piegare la destra libera; il Vittoria fa gravare il corpo sulla gamba destra e mantiene la sinistra sciolta e curvata; il Sansovino fa sostenere alla figura un libro contro l'anca destra, il Vittoria varia l'atteggiamento delle mani, ma fa ugualmente tenere alla figura un libro appoggiato al fianco sinistro; il *San Marco* del Sansovino ha la testa voltata verso sinistra; quello del Vittoria verso destra. Migliore è l'altra figura, un *Sant'Antonio*, che, come tipo, atteggiamento ed espressione, è identico a quello di San Francesco della Vigna; unica variante notevole è la posa delle mani. L'esecuzione è sobria e fine nelle carni pastose, nella barba leggera, nel manto morbido mosso in lunghe pieghe.

Dello stesso tempo all'incirca ci sembrano due statuette in bronzo — *San Pietro* e *Sant'Antonio* — che si vedono sull'altare della chiesa dei Miracoli e la cui attribuzione al Vittoria, non mai finora affermata, ci pare indiscutibile. Le proporzioni piuttosto allungate, la costruzione delle teste dalla fronte ampia, dal cranio saliente,

È lecito anche supporre che i busti si trovassero, prima della fondazione della cappella, in altro luogo della [illegible] e [illegible] ciò non osta il silenzio del Sansovino che [illegible] importanti dimenticò o escluse dai suoi [illegible] sui monumenti di Venezia.

[1] Il CICOGNA (op. cit., IV, 157) dice che da un documento datato 27 dicembre 1564 si apprende come i monaci in questo giorno avessero prese in consegna le statue e il ritratto.

[2] Op. cit., p. 260.

il trattamento della barba e dei capelli a serpentelli ondulati o rotondeggianti, la increspatura delle sopracciglia, il taglio degli occhi piuttosto scavati, il naso alquanto largo alla base, la lavorazione delle carni, la forma delle mani e la loro bellezza, il panneggiamento segnato rapidamente a lunghe pieghe, il gruppo di pieghe cadenti fra le gambe sono tutti caratteri che richiamano insistentemente il Vittoria. La posa del *San Pietro* è artificiosa, ma è reso il carattere del santo nell'atteggiamento pieno di risolutezza, nel fiero movimento della testa. Come spirito della posa esso richiama il santo del Vittoria nella nicchia a sinistra dell'altare dei Frari, e con questo, gli *Evangelisti* del Sansovino sulla balaustra dell'altare di San Marco. La fattura presenta qualche durezza, certa mancanza di vivacità nel segnare della barba e dei baffi, ma è in complesso franca.

Nei *Pagamenti* si trova notato, a dì 20 aprile 1550, che il Vittoria riceveva un acconto per il *San Giovanni* di marmo, alto due piedi, posto sopra un fonte battesimale a San Geremia, e a dì 14 maggio 1565 che egli pagava per riavere dai preti di San Geremia il *San Giovanni* fatto per loro. Questo *San Giovanni* il Vittoria poi lo lasciò per testamento a San Zaccaria, ove ora si vede sopra una pila a destra dell'ingresso. È firmato, ma non è finito, come si può ricavare dall'esame delle gambe e della parte di manto ad esse aderenti. La fattura dei capelli ha qualcosa di faunesco che si annobilita e addolcisce nel volto ingenuo, atteggiato a maraviglia, dalla bocca aperta, dallo sguardo attonitamente intento. Come tipo e come spirito della tecnica (anatomia, panneggiare, trattamento dei capelli) questo *San Giovanni* è derivato da quello del Sansovino ai Frari; ma quello del Sansovino è ritratto in tutt'altro modo: è seduto in una posa mossa e guarda in alto con profondo rapimento, con devozione e riconoscenza infinita.

Nel 1565-66 son registrati pagamenti per figure di *Termini* modellate nel palazzo Gritti sul Canal Grande, quasi di fronte al Museo Correr. Altre opere giovanili, non facilmente databili, sembrano due *Atlanti* a lato di una porta nel palazzo Rezzonico (firmati ALEXANDER VICTORIA), forse sostegno di un camino e il busto di *Francesco Bocchetta* nella chiesa di Santa Caterina.

Al 1567 circa si può riportare uno dei migliori busti del Vittoria, quello in marmo di *Benedetto Manzini* († 1570), già nella chiesa di San Geminiano di cui il Manzini era piovano, poi alla Biblioteca Marciana, ora nel Museo Archeologico di Venezia. È firmato ALESSANDRO VITTORIA F. Fu per cura di Benedetto Manzini che la chiesa di San Geminiano di remotissima origine venne terminata sotto il doge Lorenzo Priuli [1] (1556-59) dal Sansovino, del quale era tenuta una delle cose

[1] FR. SANSOVINO, op. cit., p. 109. A p. 110 è registrato il busto come posto tra due colonne nel lato destro della chiesa. Il GIOVANELLI lo ritiene del 1564. Il VASARI (2ª ediz., 1568) lo nota: quindi non [illegible] essere posteriore al 1567.

più belle. Lo dice chiaramente una iscrizione che Francesco Sansovino trascrisse: *Aedem hanc Urbis non vetustissimam solum, sed etiam augustissimam Senatus Venetus antiqua religione obstrictus magnificentius pecunia publica reficiendum decrevit. An. post. Christi Nativ. MDLVII summa Benedicti Manzini Antistitis cura.* Il Cicogna[1] riporta le parole di un antico anonimo, il quale diceva che il Vittoria affermava spesso « di non haver a far mai meglio del busto del Manzino ». È una testa assai caratteristica dalla parte inferiore più sviluppata della superiore, dal cranio prominente. L'espressione è straordinariamente animata, sia per il protendersi lieve della testa avanti a sinistra, sia per l'intensità dello sguardo vivo sotto le sopracciglia alquanto corrugate, il dilatarsi delle narici, la bocca stretta; e rivela un temperamento di uomo energico, osservatore, un po' collerico.

Un busto non posteriore a quest'epoca, perchè nominato dal Vasari[2] e non anteriore al 1560, come appare dalla tecnica, è quello di Jacopo Sansovino († 1570). In una nota al Vasari è detto che le ossa del Sansovino si trovavano in San Geminiano;[3] demolita questa chiesa nel 1807 passarono in quella di San Maurizio; di qui nell'oratorio del Seminario ove fu collocato il busto scolpito dal Vittoria. Questa notizia vien completata da un'altra del Temanza, il quale registra un busto del Sansovino di mano del Vittoria nel palazzo Grimani a San Luca, donde passò nell'oratorio del Seminario: per cui si ricava che il Vittoria non scolpì il busto appositamente per la tomba. Inoltre nella targa sepolcrale si legge: *Ossa Iacobi Sansovini ex aede divi Geminiani huc traslata anno 1820.* E ciò non sarebbe in perfetto accordo con le parole del Vasari, ma è probabile sia stata taciuta la chiesa di San Maurizio, considerandola come luogo di temporaneo deposito dei resti del grande. Il busto è dignitoso nell'atteggiamento, animato nella larga nobile faccia dallo sguardo quieto e lievemente malinconico, dalla bocca signorile. La fattura, forse troppo rapida nel panneggio, è condotta con misurata accuratezza nella testa.

Sulla scorta del Vasari[4] bisogna riportare a non dopo il 1567 un'altra opera, per cui si trovano registrati pagamenti soltanto nel 1584-85: l'altare nella nave destra dei Frari. Il Vasari nota in Santa Maria dei Frari come del Vittoria una tavola di marmo con l'*Assunzione della Vergine* a mezzo rilievo, con cinque figurone in basso, cioè San Girolamo, San Giovanni Battista, San Pietro, Sant'Andrea, San Leonardo, e sul frontespizio due figure « le migliori di quante opere ha fatto infin'ora ». Anche il Temanza dice press'a poco lo stesso. Ora restano soltanto un *San Girolamo* in marmo, nelle nicchie a lato dell'altare due profeti in stucco, sul vertice del corona-

[1] Op. cit., VI, 814.

[2] VII, 513. Il GIOVANELLI lo ritiene una volta del 1561 circa un'altra posteriore alla morte del Sansovino.

[3] FR. SANSOVINO op. cit., p. 112 scrive che, a segno di esse, doveva porsi l'autoritratto del defunto.

[4] VII, 519.

mento dell'altare un angelo e sugli spioventi due Sibille tutti e tre in istucco. Il *San Girolamo* (fig. 3), firmato ALEXANDER VICTORIA FACIEBAT, se non vale « un mondo intero di statue », come afferma il Giovanelli, è certo una buona cosa. Esso è raffigurato con nella destra una pietra, nella sinistra un libro aperto che tiene fermo

Fig. 3. Venezia, Chiesa dei Frari. San Girolamo.
(Fotografia Alinari).

contro l'anca sinistra; ai suoi piedi è un leone accoccolato che lo guarda intento. La posa è troppo movimentata e ne esce diminuita la dignità e l'imponenza del vegliardo. Il modellato è notevole per il senso realistico con cui è trattato il corpo non più florido, ma ancora robusto: si notino la linea marcata delle mammelle, le vene delle mani fortemente segnate, l'accentuazione dei tendini del braccio, la carne afflosciata sul petto e sul ventre, la curvatura delle spalle e altri particolari. La testa è di tipo non eletto e non caratteristico, ma è nobile e veneranda. Il leone, come

tutti gli animali del Vittoria, è assai scadente e baroccamente segnato. Per l'atteggiamento questo *San Girolamo* è simile al *San Matteo* in San Giorgio Maggiore scolpito dal Vittoria verso il 1574. Esso richiama inoltre la prima figura a sinistra del bassorilievo del Sansovino nella cappella del Santo a Padova, rappresentante *Sant'Antonio che risuscita un annegato.* Si confronti la posa delle figure, le loro dimensioni e proporzioni, la costruzione delle teste, l'espressione dello sguardo, il trattamento delle barbe, l'anatomia del torace dalle mammelle accentuate, il ventre solcato da due profonde pieghe parallele sull'ombelico, la modellazione della mano e dell'avambraccio destro. Anche il profeta nella nicchia di destra, per le proporzioni allungate, il movimento e l'abbondante decorativo piegare del panneggio, richiama gli Evangelisti del Vittoria in San Giorgio Maggiore, mentre quello della nicchia di sinistra, per il movimento risoluto della testa voltata a sinistra, essendo il tronco obliquo a destra, ricorda i profeti del Sansovino sulla balaustra dell'altare della basilica di San Marco. Entrambi questi profeti sono alquanto mediocri, specie per il trattamento dei volti, come le figure del coronamento, una delle quali regge una tavoletta su cui si legge: ALEX | ANDER | VICTO | SCUL | .

Il Vittoria eseguì — come si ricava da una nota del Temanza e da documenti — altre opere per i Frari che ora più non esistono.

Un altro busto risale al 1569 circa, quello di *Nicola Massa*, figlio di Apollonio — celebre medico e filosofo — che si vede nella sala delle adunanze dell'Ateneo Veneto, già scuola di San Fantin. Il Cicogna [1] riferisce che il busto si trovava prima in San Domenico di Castello e sotto eravi l'iscrizione: *Nicolai Massae Magni Phil. Ac Medici ossa Maria F. P. MDLXIX.* [2] L'iscrizione si trova al Seminario, il busto all'Ateneo. Questo è segnato ALEXANDER V. F.; la testa dallo sguardo animato e fermo, dalla bocca sdegnosa è piena di vita e di carattere.

Al 1570 circa si può ascrivere il busto firmato di *Gerolamo Grimani* († 1570), procuratore di San Marco, posto sotto il sepolcro del patrizio — targa con iscrizione fiancheggiata da due cariatidi che sostengono un frontone spezzato — nel coro di San Giuseppe di Castello, chiesa alla cui ricchezza contribuì ii Grimani.

Assai più importante di questo è il busto, eseguito nel 1572 circa, di *Apollonio Massa* († 1590), medico celeberrimo, all'Ateneo Veneto. Nel piccolo catalogo esposto nella sala il busto è detto opera d'ignoto; ma non solo la conformazione della testa, l'atteggiamento risoluto, il trattamento della carne specie sulle gote, il modo di segnare la barba a cordoncini ondulati, le lunghe pieghe rapidamente tirate, sono indizio sicuro della mano del Vittoria, sì bene anche la notizia riferita dal Cicogna, [3] cioè che nel-

[1] Op. cit., I, 113.

[2] Lo stesso in sostanza dice Fr. SANSOVINO, op. cit., p. 25.

[3] Op. cit., I, 115.

l'Ateneo era, proveniente da San Domenico di Castello,[1] un busto di A. Massa con una iscrizione posta mentr'egli si trovava ancora in vita nel 1572.

Al 1574 circa si possono assegnare i quattro *Evangelisti* in stucco, colossali, posti in nicchie sopra e ai lati dell'ingresso in San Giorgio Maggiore, poichè nel libretto *Pagamenti* si trova registrata l'emissione di varie somme dal 9 al 30 ottobre 1574 per compensare coloro che avevano aiutato l'artista nella lavorazione delle figure. Cominciando da sinistra, la prima è *San Marco* rappresentato in atto, pare, di leggere in un libro che tiene aperto sul braccio sinistro. Sullo zoccolo si legge: ALEXANDER VICTORIA F. Diversa è la figurazione del santo rispetto a quella che il Vittoria stesso plasmò a *San Sebastiano* e il Sansovino nella porta della sagrestia di San Marco; ma l'interpretazione non è profonda e significativa. Assai meglio lo intese il Campagna che, sull'altar maggiore del Redentore a Venezia, lo rappresentò animato nella posa e nel movimento della testa rivolta al Cristo dominante in alto, con un'aria di fierezza appena temperata dal gesto della sinistra portata con compunzione al petto. Segue *San Giovanni*, anch'esso firmato, che tiene con ambo le mani un libro contro il fianco sinistro. L'atteggiamento contorto, barocco nel girare stentato della testa a destra e delle spalle e delle braccia a sinistra ricorda quello del *San Marco* scolpito dal Sansovino nella porta della sagrestia di San Marco e quello del *San Marco* dello stesso Vittoria a San Sebastiano. *San Matteo* occupa la terza nicchia: con la sinistra sostiene contro l'anca sinistra un libro aperto, aiutato in ciò da un angioletto che fa quasi da cariatide. Ultimo è *San Luca*, firmato, che richiama per l'atteggiamento il *San Matteo* del Sansovino nella porta della sagrestia di San Marco. In queste statue il Vittoria dimostra di aver smarrito quel decoro e quella misura che si nota nelle sue opere anteriori, e inizia veramente i deliri del barocco. Le figure hanno tutte corpi eccessivamente lunghi e piccole teste, movimenti intemperanti, vesti assai mosse in gonfie e lunghe pieghe che spezzano le forme e tolgono loro quella grandiosità che le ampie proporzioni avrebbero conferito. Le espressioni sono nobili, ma non profonde, meno che nel *San Luca* dalla testa volgare, ma potente di carattere, mosso senza proporzione con l'ampiezza della nicchia, sicchè le mani spinte di fianco si piegano urtando contro le pareti di essa. Scarsa parte dovè avere il Vittoria nella modellazione del *San Matteo*: le pieghe son tirate via debolmente senza il rilievo e la morbidezza che si riscontra nelle altre figure, il volto è privo di espressione, dagli occhi crudemente tagliati e sporgenti, dalle guance gonfie e senza dettaglio. E ciò sarebbe confermato dal fatto che solo questa figura manca del nome dell'artista.

[1] FR. SANSOVINO, op. cit., p. 25, riporta l'iscrizione: *[illegible] MDL[illegible] Monumentum Apollonio Massa Philosopho ac Medico [illegible] Antonij [illegible] positum, ut [illegible]*

Analoghe per carattere e funzione son due statue in pietra istriana rappresentanti *Sant'Andrea* e *San Paolo* (firmato, questo), già nella scuola della Misericordia, poi nell'Abbazia dello stesso nome, ora nello studio dello scultore dal Zotto. Il movimento relativamente sobrio, le espressioni non leziose, il trattamento poco vivace dei capelli e della barba del *San Paolo* e, d'altra parte, una certa facilità nel modellato e nel piegare fan ritenere la data dell'esecuzione non posteriore al 1565 circa.

Probabilmente al 1574, o poco dopo, bisogna ascrivere il *Monumento Windsors* († 1574) nella seconda cappella a destra del coro in SS. Giovanni e Paolo, esclusivamente architettonico.

Il Vittoria rappresentò varie volte Tommaso Gianuotti o Giannozzi da Ravenna († 1577), celebre medico e filologo; al Correr vi son due medaglie con la sua effigie, una delle quali datata 1562, all'Ateneo un busto; un altro busto è al Museo Correr, una statua al Seminario.[1] Il busto dell'Ateneo, notevole per l'espressione benigna e nobile, è in bronzo, e dovè essere eseguito non molto dopo il 1571, perchè il Cicogna[2] fa cenno di un documento, in data 15 settembre 1571, conservato nell'archivio della distrutta chiesa di San Geminiano, con cui si concedeva al Rangone il permesso di costruire il sottoportico sotto la sagrestia e di porvi il suo busto con l'iscrizione. Il Rangone ebbe quest'onore perchè era procuratore della fabbrica della chiesa e perchè aveva stabilito alcune doti per donzelle che andavano a marito o in monastero. Il busto poi passò — dice sempre il Cicogna — all'Ateneo. Il ritratto del Correr in terracotta ha una più viva espressione di bontà e dolcezza, e la tecnica sicura e realistica specie nel trattamento della carne tormentata e viva, della barba morbida, finemente toccata e del panneggio lo fa riportare al 1575 circa. A questo tempo saremmo inclinati ad iscrivere anche la statua che si vede nel giardino del seminario, assai sudicia e col naso spezzato. Questa si doveva trovar prima sul portale del monastero del Santo Sepolcro sulla riva degli Schiavoni: portale e statua eseguiti dal Vittoria per commissione del Rangone; vien da pensare ciò, sia perchè la statua appare fatta evidentemente per esser collocata in alto, sia perchè il *Mon. Peranda*, che ora si trova nel cortile del Seminario, era un tempo nel monastero del Sepolcro, ora adibito a caserma.[3]

Un'opera che si può ritenere con certezza del 1575, poichè nei *Pagamenti* son registrati sborsi di compensi dal 2 luglio agli 11 d'agosto 1575, è la targa, posta di fronte alla scala dei Giganti nella loggia del Palazzo Ducale, come ricordo della

[1] Anche il Sansovino lo raffigurò nel 1554 sulla porta della chiesa di San Giuliano, sorta per opera del Rangone e architettata dal Sansovino e dal Vittoria.

[2] Op. cit., IV, 101.

[3] [illegible] anche il Moschini, *La chiesa e il seminario di Santa Maria della Salute*. Venezia, Antonelli, 1842, p. 80. Il Temanza è ambiguo circa il soggetto della statua sul monastero. Il Giovanelli la riporta al 1570.

venuta di Enrico III a Venezia nel 1574.[1] È segnata ALEXANDER VICTORIA F., ed è costituita da una lastra su cui è incisa una lunga iscrizione, fiancheggiata da due cariatidi che sostengono il coronamento su cui gravano due putti. L'opera è di nobile e sobrio effetto decorativo, ma inespressiva. Le cariatidi son quasi di fianco e mancano della gamba interna, ciò che diminuisce la loro bellezza. Notevole è la posa animata, le forme fresche ed elette, l'espressione trasognata. I due putti del coronamento son mossi al punto da mostrare il ventre come divelto dalle gambe.

Contemporaneamente, o poco dopo, il Vittoria collaborò alla sontuosa decorazione del soffitto della sala delle Quattro Porte distrutta dal grave incendio del 1574.[2] Senza voler fare una precisa distinzione di mani — cosa che in genere c'inspira poca fiducia e nel caso attuale, trattandosi di opere decorative, nessuna — ma tanto per affermare la collaborazione del Vittoria, indichiamo, ad esempio, la prima e la terza figura grande tra le lunette dalla parte dell'anticollegio e la prima e seconda della parete opposta a contare dalla finestra che guarda la laguna. Queste figure per il tipo, lo spirito dell'atteggiamento, l'espressione, le proporzioni e, compatibilmente con la materia in cui son ricavate e il loro ufficio, per il trattamento, richiamano le opere del Vittoria, specie le figure della seconda sala a pianterreno nel palazzo Thiene a Vicenza. La prima sulla porta dell'anticollegio, inoltre, ricorda per l'atteggiamento gli Evangelisti di San Giorgio Maggiore: ha corpo lungo, testa piccola, mani delicate, i capelli e il panneggio trattati nel modo consueto al Vittoria e presenta l'istesso tipo e l'istessa espressione delle statue di donne giovani modellate dall'artista. Giova anche il confronto con la figura a sinistra sulla trabeazione della porta, opera sicura del Vittoria. La terza figura ha il tipo comune dei vecchi del Vittoria, oltre i particolari tecnici come nella precedente. Dall'altro lato, la prima richiama le figure di cariatidi, la seconda non è suscettibile di determinati avvicinamenti.

Un'altra opera nel Palazzo Ducale è attribuita al Vittoria dal Giovanelli: il camino della sala della Bussola — ma è attribuzione destituita di ogni fondamento.

Il 25 settembre 1576, come da un documento, il Vittoria strinse contratto per condurre sè e la sua famiglia da Venezia a Vicenza, probabilmente per fuggire la peste. Nel principio del 1577 — secondo il Giovanelli — fu a Montagnana, poi a Trento, d'onde ritornò a Venezia, chiamatovi per attendere ai lavori di restauro del Palazzo Ducale, seriamente danneggiato dall'incendio del 20 dicembre 1577.

Al 1578 appartiene verosimilmente il busto marmoreo firmato di Tommaso Con-

[1] Al monarca furon fatte accoglienze « in gran parte straordinarie et fuori del consueto », come dice Fr. Sansovino, che diffusamente le narra (op. cit., p. 441-446). Molti ricordi delle feste in tale occasione sono in carmi, cronache, relazioni... Si veda YRIARTE, *Vie d'un patricien de Venise* (Paris, Rotschild, 1884), pp. 210-38.

[2] CICOGNA, op. cit., VI, 821. Il GIOVANELLI, lo ZANOTTO (*Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia, Antonelli, 1858, II), il SELVATICO (*Sull'architettura e la scultura in Venezia*, Venezia, Ripamonti, 1847, p. 335) ritengono [illegible] del Vittoria e di altri.

tarini (1578) collocato sulla sua tomba a Santa Maria dell'Orto (fig. 4). Vi si nota un fine senso realistico nel trattamento della carne rugosa del volto, delle pieghe naturali e franche del panneggio e, inoltre, semplice dignità nell'atteggiamento, vita nello sguardo di osservatore sereno e penetrante, nell'alta fronte increspata di rughe, nella bocca sottile.

Verso quest'epoca o, meglio, qualche anno prima siamo inclinati a porre il busto di Alessandro Contarini († 1553) — generale e provveditore dell'armata, distintosi nella guerra contro i Turchi, procuratore di San Marco — conservato nel Museo archeologico di Venezia. A ciò si è condotti dal confronto col busto del Manzini, perchè se questo è più potente, l'altro è segnato con maggior facilità e spirito. Nel ritratto del Contarini è notevole l'aristocratica dignità e serenità dell'atteggiamento, la vita dello sguardo tranquillo.

Nel 1579 — come si ricava da pagamenti fatti ad aiuti — il Vittoria eseguì le due statue che coronano le logge del Palazzo Ducale, in sostituzione, dice il Temanza, di quelle distrutte nell'incendio del 1577 sotto Sebastiano Venier, mentre il Paoletti,[1] sulla scorta del Sanuto[2] accenna alla *Giustizia* come eretta in luogo di quella abbattuta dal grave terremoto del 26 marzo 1511. Le statue sono in pietra istriana: quella verso la *Libreria* rappresenta la *Giustizia*, e come simboli ha una corona in capo, una spada nella sinistra, un leone accoccolato ai piedi; quella verso la laguna simboleggia Venezia ed ha nella sinistra una corona e una bilancia, nella destra una grossa spada levata, la cui elsa appoggia sul petto. Stando al Cicogna,[3] la *Giustizia* porterebbe la solita segnatura: ALEXANDER VICTORIA F. Queste due statue sono fra le migliori opere decorative eseguite dall'artista.

Una statua anche decorativa è il *Cristo*, firmato, che si vede sul portale maggiore della chiesa dei Frari, eseguito, come si ricava dai pagamenti, nel 1581. Gesù è avvolto in un manto che lascia scoperto tutto il petto; nella sinistra ha una lunga e sottile croce adorna di banderuola; la destra è levata alta a benedire. L'atteggiamento è animato, ma dignitoso; il corpo lungo e magro è poco eletto, l'anatomia del torace scadente, il volto è di espressione nobile e mite, ma di forme non belle. Difetta, insomma, il senso della bellezza: e questa deficienza, che si riscontra in tutte le opere del Vittoria, appare qui — trattandosi di Gesù — più manifesta e più grave. Inoltre il *Cristo* manca di una spiccata e interessante personalità.

Il Giovanelli riporta al 1590 una delle più importanti opere del Vittoria: il *San Zaccaria* in pietra sul portale della chiesa omonima (fig. 5). Però, poichè essa è ricordata dal Sansovino,[4] non può essere posteriore al 1581; e l'esame stilistico la

[1] PAOLETTI, *La [illegible]ult. e l'arch. del R. a Venezia*, Venezia, 1893, I, 2.

[2] [illegible] Venet., a. 1880, XII, col. 79-80.

[3] VI, 934.

[4] Op. cit., p. 84.

farebbe riportare appunto ad un periodo compreso tra il 15[illegible]. Questa figura è veramente, come la definì il Selvatico, « una delle più belle statue del secolo XVI che Venezia possegga ». Il santo è rappresentato come un vecchio dalle forme svelte e lunghe avvolte in un pesante manto che egli tiene con la destra scarna, nervosa,

Fig. 4. Venezia, Santa Maria dell'Orto. Tomaso Contarini.

espressiva. La testa, dall'ampia intelligente fronte, dagli occhi incassati e animati da uno sguardo quieto e rassegnatamente malinconico, dalle guance emaciate adorne di folta barba, ha un aspetto pieno di nobiltà veneranda. La posa è animata, ma dignitosa; le vesti son pesanti, ma non mascherano le forme. Si noti la *vita* delle mani. Nel maggio 1835, racconta il Cicogna, ricorrendo l'esposizione del Sacramento, la

[1] IV 691.

tela che si usava stendere fuori la chiesa fu attaccata per un lato mediante una corda al collo della statua di San Zaccaria, sicchè la testa, il collo e parte della spalla caddero e s'infransero. Le tracce di tali danni sono anche ora facilmente visibili, come quelli prodotti dalle vicende atmosferiche.

Forse modello per tale statua o copia da essa — del Vittoria, s'intende — è il piccolo *San Zaccaria* in marmo che il Vittoria lasciò in testamento a San Zaccaria, ove si vede sulla pila di sinistra, modellato piuttosto in fretta, tanto che, a prima vista, lo si riterrebbe coevo del *San Giovanni* sull'altra pila, mentre, osservato a lungo, rivela una fattura più sicura e sapiente.

Fr. Sansovino [1] registra anche il monumento a Giulio Contarini, procuratore di San Marco in Santa Maria Zobenigo, chiesa che il Contarini restaurò a sue spese; per cui non possiamo credere al Giovanelli che lo riporta al 1585. Il monumento è nel coro, a sinistra ed è costituito da una cornice su cui stacca il busto del defunto retto da una mensola; ai lati della cornice son due cariatidi che sostengono gl'inizi d'un frontone spezzato. Questa forma sepolcrale — quasi sempre usata dal Vittoria — è decorosa e sobria, ma anche fredda e insignificante. Le cariatidi sono dello stesso tipo di quelle della Targa del Palazzo Ducale e degli altri monumenti funebri del Vittoria. Il busto è trattato sobriamente e animato da una espressione benigna, nobile e melanconica. Di fronte a questo è un altro monumento identico, quello del poeta Girolamo Molin, che il Giovanelli riporta al 1570; ma la modellazione di esso, senza spirito e finezza, si deve tutta o quasi ad aiuti del Vittoria. È una conferma di tale ipotesi si avrebbe nel fatto che il Sansovino, parlando del monumento — del quale riporta l'iscrizione che mostra come esso fosse eretto per cura di Giulio Contarini — non fa il nome dell'artista che lo eseguì. [2]

Dai *Pagamenti* si apprende che tra il 1583-85 il Vittoria compì la mediocre decorazione in stucco della fronte dell'Oratorio di San Girolamo, ora Ateneo Veneto, di cui fu anche architetto. Molte opere del Vittoria già alla Scuola son perdute, altre passarono in San Giovanni e Paolo: nella stessa cappella, ove è il monumento Windsor, si vede un altare — il *Cristo* è di Francesco Cavrioli — già adorno [3] di statue in bronzo della Vergine, di San Giovanni, di angeli: ora soltanto di due figure distese e due di putti sul coronamento.

Opera più importante, passata dalla Scuola di San Girolamo a San Giovanni e Paolo,[4] è un *San Girolamo* in marmo firmato sul primo altare a sinistra. Confrontando questo *San Girolamo* con quello della chiesa dei Frari, si nota che, come

[1] Op. cit., p. 113.

[2] Il Temanza non l'ascrive al Vittoria; il suo annotatore sì.

[3] Op. cit., p. 136. In una nota al Temanza si afferma che l'altare passò in San Giovanni e Paolo.

[4] Fr. Sansovino, op. cit., p. 136; in un'aggiunta è notato nella scuola di San Fantin un *San Girolamo* in marmo bianco del Vittoria; per cui la statua do-

tipo, espressione, sviluppo del corpo, spirito del movimento, fattura, non vi è alcuna notevole differenza. Le differenze sono nei dettagli dell'atteggiamento. Entrambi questi *San Girolamo* derivano da quello di Danese Cattaneo (150[illegible]-1573) sul secondo altare

Fig. [illegible] – Venezia, San Zaccaria: « San Zaccaria » – Fotografia Alinari

a sinistra in San Salvatore.[1] La derivazione è palese nelle proporzioni della figura, nel tipo, nel carattere della testa, nel trattamento dell'anatomia, della barba e dei capelli. Mentre però il *San Girolamo* del Cattaneo è ritratto di fronte in rigido impac-

vrebbe esser stata eseguita dopo il 1581 riuscendo difficile credere che il Sansovino abbia omessa un'opera così importante. L'esame stilistico, o meglio il confronto con l'altro *San Girolamo*, non contraddice l'ipotesi, ma la rafforza.

[1] Può riuscire importante ricordare che il Cattaneo fu scolaro del Sansovino e lavorò insieme al Vittoria nel monumento Contarini, murato nella chiesa del Santo a Padova.

mato atteggiamento, quelli del Vittoria son mossi e sciolti e son modellati con una sicurezza e una scienza ignota al Cattaneo.

Anche importante è un altare in San Giuliano, adorno di due statue firmate e di un bassorilievo, per cui il Vittoria registra pagamenti nell'aprile e nel maggio 1584. Le due statue poste ai lati dell'altare rappresentano *San Daniele* e *Santa Caterina;* hanno nobile espressione, son modellate con franchezza quasi superficiale, ritratte in pose eccessivamente mosse e, più che altro, non hanno carattere, tanto che sono quasi identiche non solo nella struttura, ma anche nello spirito del movimento e dell'espressione. Il bassorilievo orna la fronte dell'altare e raffigura la *Natività della Vergine*. A sinistra è Sant'Anna seduta sul letto e a lei una donna reca il cibo; al centro sono tre ostetrici; a destra due donne. Esso è importante, non solo perchè è il solo bassorilievo del Vittoria che si conosca, ma anche per la sua delicata bellezza. La composizione è chiara, equilibrata e animata da un grazioso effetto decorativo ottenuto con lo svolazzare delle vesti mosse da numerose pieghe curvilinee: i tre gruppi che partecipano alla rappresentazione sono però idealmente distinti fra loro. Anna è tutta soffusa di una nobiltà soave; la donna che le reca il cibo, per l'eccessiva inclinazione del corpo, pare venire a volo e per l'ondulamento delle vesti, il tenue rilievo con cui è modellata sembra un'apparizione fantastica: essa richiama la figura analoga in un bassorilievo dello stesso soggetto alla Santa Casa di Loreto dovuto al Sansovino. Ben costruito e animato è il gruppo delle ostetrici, di tipo gentile ed elegante.

Al 1585 risale uno dei tre busti in terracotta del Vittoria conservati nella Biblioteca del Seminario di Venezia: quello rappresentante *Pietro Zeno* (fig. 6). Il Cicogna, nel terzo volume delle *Iscrizioni*, stampato nel 1830,[1] lo dice in casa Zeno ai Frari, nel quarto, edito nel 1834,[2] lo registra al Seminario. È segnato *Petrus Ze* sul davanti, e nell'orlo da un lato: ALEX. VICTOR. F., dall'altro: A. AE. LXV. Poichè Pietro Zeno nacque nel 1520, e qui è effigiato in età di 65 anni, il busto deve risalire al 1585. È uno dei buoni ritratti del Vittoria, non solo per la fattura magistrale e sobria, ma anche per la grande nobiltà dell'atteggiamento e dei lineamenti e per la viva espressione di bontà dello sguardo quietamente fiso e della bocca chiusa senza sforzo. Un altro ritratto di Pietro Zeno è al Museo di Berlino.

Un secondo busto in terracotta è al Seminario, e il Moschini[3] argomenta che debba rappresentare un personaggio della famiglia Zeno, probabilmente Carlo, perchè fu donato, insieme a quello di Pietro, dalla contessa Chiara Zeno (fig. 7). Il grado di maturità della tecnica lo fa quasi coevo a quello di Pietro Zeno. L'espressione è piena di vita, energica, imponente; le pieghe del panneggio son troppo gonfie e tirate, ma

[1] P. 513.
[2] P. 691.
[3] Op. cit., p. 142.

la modellazione del volto è fine. Il Giovanelli accenna al deposito del doge Nicola da Ponte sormontato dal busto del defunto, già nella chiesa della Carità, dalla quale il busto e l'iscrizione passarono al chiostro del seminario. Di questo busto fa parola

Fig. [illegible] Venezia, Seminario. Pietro Zeno.
Fotografia Alinari.

anche il Moschini, sia in nota al Temanza, sia altrove, come esistente nel Seminario: ora esso più non vi si trova, ma si ha ricordo di un busto assai malandato messo da parte, del quale si ignora la fine.

[1] Op. cit., p. 74-75. Il Moschini attribuisce al Vittoria il sepolcro [illegible] Santa Maria della Salute, [illegible]oria la statua del *Redentore* sulla balaustra che collega [illegible] ma è volgare cosa di un volgare imitatore del Vittoria.

Un anno dopo, cioè nel 1586 — come risulta dai pagamenti — il Vittoria eseguì il monumento funebre a Giovan Battista Peranda († 1586), medico e filosofo già nel convento del Santo Sepolcro, ora nel cortile del Seminario. È una targa circondata

Fig. 7. Venezia. Seminario. Carlo Zeno (?).
Fotografia Alinari.

da quattro putti e sormontata dal busto del defunto. La sua notevole mediocrità dimostra che ben poca parte ebbe il Vittoria nella lavorazione: e i molti pagamenti ad aiuti potrebbero essere una riprova.[1]

Un altro busto di Apollonio Massa eseguì il Vittoria nel 1587, busto che si trova al Seminario (fig. 8). Il Cicogna[2] dice che, prima di passare nel 1822 al Seminario,

[1] Moschini (p. 65) dice il monumento della scuola del Vittoria, meno il busto che ritiene di lui.

[2] IV, 601.

esso si trovava nella chiesa delle Convertite alla Giudecca, e sotto lesse l'iscrizione: *Apollonius Massa medicus et procurator monasterii MDLXXXVII.* La testa ornata di fluente barba è caratteristica, imponente, piena di finezza nello sguardo. La tattura

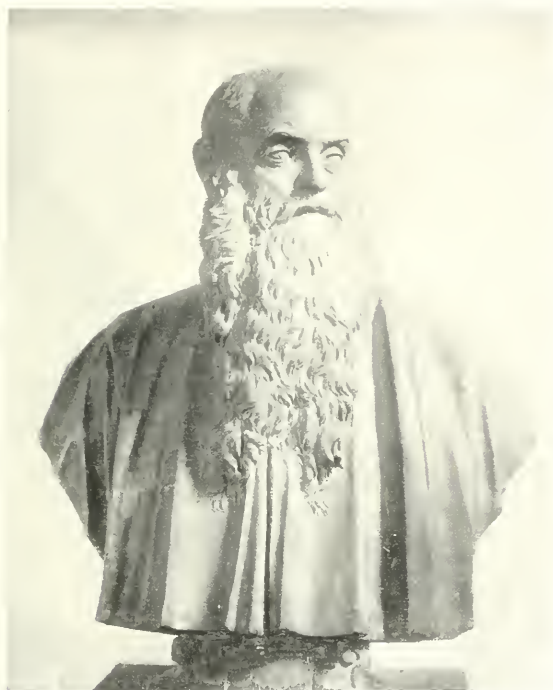



Fig. [illegible] - Venezia, Seminario - Apollonio Massa
(Fotografia Alinari)

è vivace e franca: si noti la forte costruzione del cranio, la fluidità della barba, il movimento del panneggio.

Intorno al 1587 — come appare dai *Pagamenti* — il Vittoria attendeva ad una delle sue maggiori opere: la costruzione e la decorazione della cappella del Rosario in San Giovanni e Paolo. Questa cappella fu decretata dopo la vittoria sui Turchi a Lepanto (1571), avvenuta il giorno sacro alla Vergine del Rosario. Il [illegible] settembre 1575 fu fatta la convenzione tra i domenicani di San Giovanni e la scuola di Santa Maria del Rosario, che aveva una cappella attigua alla chiesa, come si ricava da un docu-

mento citato e in parte edito dal Ceresole.[1] La decorazione scultoria fu eseguita dal Vittoria e dal Campagna principalmente, quella pittorica[2] da Jacopo Tintoretto, Domenico Tintoretto, Leonardo Corona, Jacopo Palma, Santo Peranda, Francesco da Bassano, Andrea Vicentino, Paolo Fiammingo. La cappella era perciò un monumento complesso e singolare dell'arte veneziana sullo scorcio del Cinquecento. Ma un incendio sviluppatosi il 16 agosto 1867 la ridusse un mucchio di rovine, nè si è ancora provveduto al restauro. Molte statue sono distrutte o mutilate, cosicchè del Vittoria non si può ora osservare che una *Santa Giustina* e un *San Domenico* in bronzo, ambo firmati ALEXANDER VICTORIA F. La fattura è superficiale, le pose son troppo mosse, i visi sono leziosi alquanto, ma nobili e pieni di rapimento mistico. Nel Museo Correr si conservano due *candelabri* che decoravano questa cappella: uno (n. 101) ha qualche parte rinnovata ed è qua e là restaurato (fig. 9), l'altro (n. 102) è molto danneggiato. Sono piuttosto carichi, ma di vivace e nobile sentimento decorativo nello svolgersi delle linee e nei motivi ornamentali, animati da figurine graziose, gettate in pose varie e vive, modellate con spirito e sobrietà Altri candelabri in varie chiese sono attribuiti al Vittoria, ma senza fondamento. Notevole è però che molti candelabri richiamino per l'ispirazione e per certi motivi e certe forme questi del Vittoria: ricordiamo il candelabro di Santa Maria della Salute, opera firmata di Andrea d'Alessandro Bresciano; quelli di San Giorgio Maggiore di Nicola Roccatagliata (1598), oltre quelli argentei della cappella di Sant'Antonio nel Santo di Padova, della fine del secolo XVII. Nella stessa sala del Correr, ove sono i candelabri, si trova una vetrina, con frammenti scultorei tolti alla cappella del Rosario e fra questi due piccole teste di vecchi poste agli estremi potrebbero essere del Vittoria.

Al 1588-89 ascrive probabilmente il Giovanelli le tre statue firmate in marmo decoranti la porta che immette dalla Sala delle Quattro Porte del Palazzo Ducale a quella dell'Anticollegio; nei *Pagamenti* si parla di compensi a Virgilio Rubini nel 1587 per aver lavorato sulle figure del Palazzo. Al centro è la *Vigilanza*, a destra l'*Eloquenza*, a sinistra la *Facilità dell'Udienza*.[3] L'*Eloquenza* richiama la figura allegorica scolpita dal Vittoria nel monumento Contarini a Padova. Analoghe a queste sono tre statue in marmo, firmate, che ornano il portale tra l'Anticollegio e il Collegio. Al centro è *Venezia*, a sinistra la *Gloria*, a destra la *Concordia*.[4] La disposizione delle figure è più armonica e sopratutto più rispondente alla decorazione di una porta. Le figure sono ritratte in pose vivaci e decorose, hanno forme svelte, piene di

[1] L'*Art*, 1885, II, 166.

[2] FR. SANSOVINO, op. cit. 661. Aggiunta.

[3] L'identificazione è dello ZANOTTO *Palazzo Ducale*, II, il quale però attribuisce, certo per una svista, le statue al Campagna e da al Vittoria quelle di questo artista. Con poche varianti si legge simile identificazione in FR. SANSOVINO (aggiunta, pp. 339-340) con lo stesso errore nell'attribuzione. Anche il Temanza scambia le figure del Campagna con quelle del Vittoria.

[4] Anche questa identificazione è dello ZANOTTO, op. cit.

freschezza giovanile, espressioni dolci e delicate. Notevole è specialmente la *Concordia*. Data la simbologia alquanto astrusa e complicata, e data anche la somiglianza dello spirito informatore che presenta il simbolo in tutte le statue della Sala delle Quattro Porte, possiamo ben credere — come del resto si costumava dovunque per rappresen-

Fig. 9. Venezia. Museo Correr. Candelabro proveniente da San Giovanni e Paolo
(Fotografia Alinari)

tazioni così elaborate e sottili — che qualche dotto abbia tracciato all'artista lo schema delle figurazioni.

Al 5 aprile 1589 è registrato un pagamento per due puttini in stucco dell'altare del Sacramento a San Giuliano, così che a questo tempo dobbiamo riportare la decorazione in stucco della volta di tale cappella, contrariamente a quel che dicono l'annotatore del Temanza e il Giovanelli che la ascrivono al 1583. Nell'insieme

richiama le volte della *Scala d'Oro*, ma è più ricca, e perciò riesce piuttosto pesante, oltre che per il tormento delle linee. Buoni appaiono i singoli elementi. Gli angeli nei semipennacchi dell'arco d'ingresso — uno con un chiodo, l'altro con un martello, simboli della passione — son derivati da quelli del monumento Podocataro, opera del Sansovino, in San Sebastiano.

Verso il 1590, probabilmente, il Vittoria eseguì il busto in terracotta (firmato A. V. F.) di Marino Grimani, ora nel Museo archeologico di Venezia. Che questo ritratto si debba riportare al 1590 circa viene affermato non solo dalla tecnica, ma anche dal fatto che il Grimani fu nominato procuratore nel 1588 e doge nel 1595: il Vittoria lo rappresentò da procuratore.[1]

Opere sicuramente databili 1591-94, perchè di esse è parola nei *Pagamenti*, sono i due putti che adornano l'urna di San Sabba e il busto di Alvise Tiepolo (✝ 1590) sulla sua tomba in Sant'Antonin: cose mediocrissime, specie il busto che non si può ritenere opera del Vittoria, tanto ne è superficiale e pesante l'esecuzione.

Al 1596 fa risalire il Giovanelli il busto in marmo di Sebastiano Venier (✝ 1578), vincitore di Lepanto e doge che il Vittoria lasciò per testamento alla Repubblica, disponendo che fosse posto nella sala del Consiglio dei X. Ora si vede sopra una porta ove fu messo nel 1608, come si ricava da una iscrizione sottoposta. Il Venier è rappresentato in abito di generale, ma ciò non può escludere l'attribuzione al 1596, poichè si può ben pensare che l'artista abbia voluto rappresentare il Venier sotto l'aspetto più glorioso, e tale ipotesi trova anche conforto nella tecnica sicura, profonda, ma un po' stanca. Oltre questo, un altro busto in terracotta firmato *Al. Vict. F.* — conservato nel Museo Correr — è identificato dal Cicogna[2] e da altri come rappresentante il Venier; ma esso, confrontato con quello del Palazzo Ducale, appare sensibilmente diverso come struttura fisionomica, per cui non si può ritenere che effigi il Venier. Come tecnica pare coevo a quello del Palazzo Ducale ed è finissimo. L'atteggiamento e l'espressione è dignitosa, fiera e serena.

Al 1596 il Giovanelli riporta anche il mediore *San Giacomo* di San Giacometto di Rialto.

Al 1599 risale il busto di Jacopo Soranzo che si trova nella chiesa ove l'effigiato (1518-1599) fu sepolto, cioè Santa Maria degli Angeli a Murano. Si vede in una edicoletta a sinistra dell'altar maggiore e, secondo l'Alberi,[3] il Giovanelli, lo Zanetti,[4] reca dietro, quasi invisibile, il nome del patrizio e nel taglio del busto la firma dell'artista. Non è fra i busti migliori del Vittoria, specie per il panneggiare tirato senza molta correttezza e gusto, ma è notevole per l'atteggiamento semplice,

[1] Un'altra opera è attribuita al Vittoria nel Museo [illegible], ma sono falsificazioni secen-tesche [illegible] 1907, IV, 312-313.

[2] Op. cit., IV, 602.

[3] *R[illegible]*, ser. II, vol IV, p. 123.

[4] *Guida di Murano* (Venezia, Antonelli, 1866), p. 107.

dignitoso e naturale, per l'espressione animata di bontà. A Murano doveva esservi un' altra opera del Vittoria: gli stucchi del palazzo di Camillo Trevisan eseguiti nel 1557 — come si ricava da documenti — oggi distrutti.[1]

Un celebre lavoro di oreficeria è attribuito, senza fondamento, al Vittoria: gli ornamenti della rilegatura del *Breviario Grimani* conservato alla Biblioteca Marciana. L'ipotesi è dello Zanotto[2] che fu seguito dal Ceresole,[3] ma non è appoggiata a serie ragioni. La rilegatura dovrebbe essere riportata a dopo il 1593.[4] Non essendo a nostra conoscenza opere sicure d'oreficeria fatte dal Vittoria, restano come solo elemento di confronto le medaglie di cui al Museo Correr son conservati sette esemplari (nn. 241-247): Aretino, Caterina Chieregata (2), Caterina Pasquali, Tommaso Rangone (2), Caterina Sandella. Le affinità che è dato riscontrare sono affatto superficiali: l'atteggiamento naturale e nobile, la somiglianza di qualche profilo, lo stesso grado di sviluppo delle spalle e di certe parti del volto. Di affinità ideali nessuna, e, inoltre, si possono notar gravi divergenze di tecnica: nella modellazione della testa, che sulle monete è assai più pastosa di quella dei busti del breviario i quali dovrebbero essere dell'estrema maturità dell'artista, nel trattamento del panneggio e della carne.

Nel 1600, stando al Giovanelli, il Vittoria lavorò l'altare, ultimo della nave sinistra in San Salvatore e le due statue di *San Rocco* e di *San Sebastiano* che lo adornano. La data, segnata dal Giovanelli, appare assai probabile per il barocchissimo, lezioso movimento delle figure, per la sicura modellazione. Soccorre il confronto con l'altare di San Francesco della Vigna e con quello di San Giuliano. I tipi delle figure sono simili a quelli di San Francesco della Vigna. Il *San Sebastiano* è un magnifico pezzo di scultura, ma è troppo muscoloso, sì che pare più un giovane dedito alla palestra che alla contemplazione di Dio. Il Campagna, nel modellare il *San Sebastiano* a San Lorenzo e alla Scuola di San Rocco, s'inspirò al Vittoria per il tipo e il movimento; non così per il *San Rocco* che fece uomo robusto, dall'atteggiamento risoluto contrastante con l'espressione di rapimento del volto, mentre quello del Vittoria ha forme modeste ed è rappresentato come chi s'illanguidisce nell'adorazione.

Nella chiesa di San Salvatore è un' altra opera del Vittoria: il busto di Andrea Delfino († 1602) sul suo deposito:[5] zoccolo che sostiene su due mensole una goffa urna sormontata dal busto del defunto. Il busto ha qualcosa di funereamente solenne

[1] MANTOVANI e MOLMENTI, *Le isole della laguna veneta* (Bergamo, 1904), p. 130.

[2] *Fac-simile delle miniature del Breviario Grimani*, Venezia, 1862, p. 4.

[3] *L'Art*, 1885, II, 160.

[4] Domenico Grimani stabiliva che il *Breviario* passasse a Marino Grimani e, dopo la morte di lui, alla Repubblica, ma spentosi Marino nel 1546, il nipote Giovanni chiese di poter tenere presso di se, durante la sua vita, il *Breviario* che venne riconsegnato soltanto nel 1593 al doge Cicogna, e fu allora che il Senato decise di farlo sontuosamente rilegare.

[5] FR. SANSOVINO, op. cit., p. 123. L'annotatore ritiene questo busto del Campagna, con evidente errore.

nella posa e nell'espressione, ma senza traccia d'irrigidimento cadaverico; la fattura è assai sobria e fine.

Come ultima opera del Vittoria registriamo il monumento ch'egli preparò a se stesso nella chiesa di San Zaccaria, e per cui ottenne permesso il 3 agosto 1602. I lavori, cui presero parte molti scolari del maestro — Andrea dell'Aquila, Vigilio Rubini, Pietro Fuerlan, Zanetto, Zuanne Radichio, Gregorio Muraro, Simon Raguseo, Melchisedecco — durarono fino al 1605 come si ricava dai pagamenti. In sostanza la costruzione è la solita: al centro, sopra una mensola, è il busto dell'artista, ai lati, su due mensoloni retti da due testine di putti, le personificazioni della *Pittura* e dell'*Architettura* in funzioni di cariatidi, cioè sostenenti un frontone spezzato, sui cui spioventi son due putti con strumenti propri degli artisti; nel vano, tra i due spioventi, sporge la *Scultura* che domina così sulle altre arti, probabilmente perchè l'artista volle mostrare ch'essa fu l'arte a lui più cara e per cui egli maggiormente eccelse. Tra i due mensoloni di sostegno alla *Pittura* e all'*Architettura* è una targa su cui si legge: ALEXANDER VICTORIA | QVI VIVOS DVXIT | E MARMORE VVLTVS. Sotto è lo stemma dell'artista: una volpe rampante. Sul pavimento, quasi innanzi il monumento, è una pietra nera su cui è scritto: ALEXANDER VICTORIA | CVIVS ANIMA IN BENEDICTIONE SIT | MDCV. Altra prova questa che i lavori finirono nel 1605.

Le figure ripetono i soliti tipi e le solite forme; tra esse la più importante è il ritratto dell'artista largamente e finemente modellato, pieno di carattere e di espressione.

Il Vittoria morì il 27 maggio 1608.[1]

Egli ebbe molti scolari, tra i quali predilesse Andrea dall'Aquila e Vigilio Rubini, che non dimenticò neppure nel suo testamento. Nei *Pagamenti* son registrati molti nomi di scolari ch'egli prendeva, ma quasi tutti durarono poco e lo abbandonarono prima che spirasse il termine convenuto. Di questi, come dei numerosi aiuti, non mette conto spender parole.

Importante però fu l'azione che esercitò il Vittoria sugli scultori a lui contemporanei. Notiamo Girolamo Campagna (n. c. 1550) scolaro del Sansovino che si avvicina al Vittoria, per la tecnica dell'esecuzione, cioè per il modo d'intendere il movimento del panneggio, la costruzione dei volti, il trattamento dell'anatomia, la modellazione fine delle mani, lo spirito dell'atteggiamento e del movimento — caratteri di cui qualcuno è, forse, dovuto alla comune origine. Più che altro giova il confronto tra il *San Sebastiano* del Campagna a San Lorenzo e a San Rocco con quelli del Vittoria a San Francesco della Vigna e a San Salvatore, tra le statue della Sala delle Quattro porte nel Palazzo Ducale del Campagna e quelle del Vittoria, tra le statue del Cam-

[1] CICOGNA, II, 127.

pagna nella cappella del Rosario a San Giovanni e Paolo e gli *Evangelisti* del Vittoria a San Giorgio Maggiore; tra il *Sant'Antonio abate* del Campagna a San Giacometto di Rialto e quello del Vittoria a San Francesco della Vigna. Ricordiamo anche Tiziano Aspetti (1565-1607) che si rivela seguace del Vittoria, specie nei tre mediocri busti del Museo archeologico di Venezia; Giulio dal Moro che mostra la sua derivazione dal Vittoria nel monumento Superantio in San Salvatore; Francesco Terrilli (cfr. le statuine firmate e datate 1610 sulle pile dell'acqua santa nella chiesa del Redentore e quelle del Vittoria a San Francesco della Vigna). Non sappiamo però vedere, col Selvatico, dipendenza fondata dal Vittoria degli artisti che modellarono i due pozzi del cortile del Palazzo Ducale.

LUIGI SERRA.

SCAVI E SCOPERTE.

PERIODO PREELLENICO.

GRECIA.

Importantissimi per la storia della cultura preellenica in Grecia sono i saggi di scavo che hanno eseguito l'anno scorso a Tiryns, a Olympia, a Pylos i due segretari dell'Istituto archeologico germanico di Atene, proff. Dörpfeld e Karo, coadiuvati da alcuni membri dell'Istituto stesso. Di tali esplorazioni, che verranno ampliate nell'anno corrente, il Dörpfeld dà la notizia preliminare in un'appendice al primo fascicolo delle *Athen. Mitt.*, del 1907.

I. Le nuove ricerche di Tiryns avevano tre determinati obiettivi, studiare cioè i vari strati più antichi, di cui L. Curtius aveva già constatato l'esistenza al disotto del palazzo miceneo (*Ath. Mitt.*, 1905, p. 151), mettere in luce almeno in parte la rocca bassa, scoprire le tombe di epoca corrispondente a quella dei vari strati esistenti sull'arce. I sigg. Dörpfeld e Karo, assistiti da K. Müller ed A. Frickenhaus, nel marzo 1907 hanno dato principio a tali lavori con mezzi che un noto mecenate olandese, il sig. A. E. Goekoop, ha generosamente messo a disposizione dell'Istituto per il completamento dell'opera dello Schliemann.

Sotto al palazzo miceneo, in vari luoghi, si sono scoperti avanzi di costruzioni più antiche. Una trincea, scavata nel pavimento del passaggio centrale del grande propileo del palazzo, ha rimesso in luce una porta della fortezza, le cui fiancate, a grandi blocchi uniti con malta terrosa, si conservano per un'altezza di circa tre metri e sostengono le fondamenta e le basi delle colonne del propileo stesso. Dal ritrovamento di tale porta viene confermato ciò che già s'era supposto circa le diverse epoche delle singole parti del muro di cinta, che cioè tutto il tratto orientale della cerchia con le famose gallerie, i magazzini e la grande torre del muro sud rappresentano un posteriore ampliamento della fortezza al tempo del palazzo più recente. Frammenti di vasi e di intonaco dipinto trovati sotto il pavimento del propileo appartengono naturalmente al palazzo primitivo.

In altri due luoghi, sotto a muri del palazzo primitivo si scoprirono tombe povere ad inumazione, e sotto a queste ancora due differenti strati più antichi con tracce di abitati. Nel primo di questi strati s'incontrano resti di muri a sassi uniti con terra, e vasellame preistorico monocromo accanto a vasi premicenei dipinti di vario genere. Dello strato inferiore s'è scoperto in un punto un pavimento a lastre di terracotta. Nella parte meridionale della rocca bassa per mezzo di una trincea scavata fino al vergine da est a ovest fra i due opposti muri s'è ritrovata e messa in luce una porta del muro occidentale. Oltre a numerosi frammenti di vasi micenei, quest'ultimo scavo ha dato di notevole soltanto un peso miceneo e un bel vaso di pietra.

Fuori della cerchia murale della rocca alta, all'angolo sud est, già nel 1885 erano comparse alcune terrecotte di epoca postmicenea. L'altr'anno si è incontrato un alto strato di figure fittili, di piccoli vasi e altri oggetti in terracotta che certo provengono da un santuario di Hera. Delle figure alcune rappresentano adoranti con offerte, altre una dea in trono di tipo simile a quelle del Heraion di Argos.

Poichè figure simili si trovarono pure nell'area del *megaron* della rocca alta, si può supporre che provengano tutte dal tempio che, distrutto il palazzo miceneo, sorse sulle rovine del *megaron*. Finalmente tra la cittadella e la stazione ferroviaria di Tiryns a sud-ovest, furono trovate numerose tombe, parte a ziro, parte a fossa quadrangolare rivestita di sassi e coperta di lastre di pietra. Agli scheletri erano associati vasi geometrici dipinti e oggetti di bronzo e di ferro.

II. Il sig. Dorpfeld assistito da K. Muller e F. Weege ha continuato le precedenti ricerche a Olympia (*Ath. Mitt.*, 1906, p. 205) con nuovi tasti profondi nel Pelopion, nell' Heraion e nello spazio compreso fra questi due monumenti.

a) Sul confine settentrionale del Pelopion, sotto un antico strato di *humus* contenente alcuni bronzi, frammenti di vasi e figurine in terracotta, s'è trovato uno strato anche più antico, ricco specialmente di certi frammenti di vasi preistorici che il sig. Dorpfeld ha trovato pure a Leukas e che egli crede rappresentino la ceramica primitiva degli Achei.

b) Nell' Heraion, sotto al pavimento dell'*opisthodomos*, è comparso un muro a grossi ciottoli che non appartiene al sovrapposto tempio, bensì ad una costruzione più antica che per la presenza d'uno strato di ceneri lì presso, sembra aver appartenuto ad un altare. L'intero spessore del terreno e i differenti strati sottoposti all' Heraion si sono osservati per mezzo di pozzi scavati entro la cella: si riconoscono anzitutto due pavimenti più antichi. L'infimo strato, immediatamente sopra alla roccia, dà, insieme a cocci monocromi del tipo di Leukas, frammenti delle note figure in terracotta, alcuni oggetti di bronzo e di ferro e anche parecchi frammenti di vasi fini verniciati in bruno, fra cui due con ornamenti geometrici dipinti in bianco sopra la vernice. Tali frammenti richiamano ai noti vasi cretesi di Kamares e fors'anche ai vasi premicenei trovati in Orchomenos. In tutti questi trovamenti, di vasellame monocromo in ispecie, il Dorpfeld vede una conferma alla tradizione che fa risalire il santuario olimpico ad epoca micenea ed anteriore.

III. Da Olympia il sig. Dorpfeld coi suoi assistenti s'è mosso alla ricerca dell'omerica Pylos, il castello di Nestore che doveva sorgere soltanto poche ore a sud dell'Alfeo, in vicinanza del Mar Ionio. Non l'odierna Pylos della Messenia, non l'omonima città dell'Elide sul Peneo, non Samikon dalle belle mura poligonali forse di epoca classica, non Paleokastron di Kalydona sembravano potersi a ragione identificare con la città celebrata da Omero. Il Dorpfeld ha ora ritrovato il sito di questa sopra l'altura di Kakovatos distante mezz'ora a sud del moderno villaggio di Zachàro (v. carta della Grecia in *Baedeker* e schizzo topografico della località in *Ath. Mitt.*, 1907, VIII), e insieme al dott. Karo, con l'assistenza di K. Muller e F. Weege e con mezzi liberalmente forniti dallo stesso sig. A. E. Goekoop, ne ha cominciata l'esplorazione. Sul fianco settentrionale dell' altura di Kakovatos già apparivano le rovine di tre grandi tombe a cupola di tipo miceneo e di regale apparenza. La maggiore fu interamente sgombrata: è costruita con piccole pietre di calcare, a superficie spianata e misura pel suo diametro interno circa m. 12; l'altezza della cupola non si può misurare esattamente, essendo stati recentemente demoliti gli avanzi dei muri perimetrali, ma dalla inclinazione delle parti superstiti di questi e dall'analogia con altre *tholoi* si può ammettere che fosse di circa m. 12. Il pavimento della tomba era costituito da uno strato di argilla, alto pochi centimetri, sovrapposto al vergine e nella parte orientale della tomba, dove tale strato mancava, era scavata una fossa m. 2 × 0,70 × 1 prof. probabilmente chiusa un tempo da due lastroni di pietra che si trovavano lì presso ed usata per sepoltura. Nulla si rinvenne dentro la fossa

ad eccezione di due frammenti di vasi, tuttavia il Dörpfeld crede che essa, al pari della fossa nella tomba a cupola di Vaphio, contenesse in origine il cadavere del re e poscia sia stata sconvolta e derubata.

L'ingresso della tomba, lungo m 4,83, alto forse m. 5, ha le pareti a grandi blocchi di calcare, con giunture rincalzate da piccole pietre ed era ricoperto da grossi blocchi; dopo la deposizione del morto fu sbarrato da un muro a piccole pietre, spesso circa 3 metri, muro che già nell'antichità fu in parte rimosso. Il *dromos*, lungo circa m. 8 e largo m. 2.50-3, è tagliato nella roccia.

Lo spazio circolare della tomba, nel mezzo, si trovò riempito specialmente dalle pietre cadute dalla cupola e, intorno, da un alto strato di sabbia; sopra all'intero spazio si stendeva poi un altro strato di terra e di sassi provenienti dalla rovina del muro perimetrale e in questo strato superiore, a poca profondità dal piano di campagna, si rinvennero tre tombe romane, sicuro indizio che il depredamento e la rovina della tomba ebbe luogo in età preromana.

Sotto al riempiticcio si stendeva sull'antico pavimento per l'intera area circolare e nell'ingresso, uno strato di terra e sabbia, alto da 5 a 20 cm., riconoscibile al color nero derivante dalla presenza di carboni, e dalla combustione e decomposizione di varie sostanze; tale strato conteneva ossa, frammenti ceramici, e piccoli oggetti d'oro, di bronzo, di pietra, d'ambra e d'avorio.

Delle ossa del defunto o meglio dei defunti, alcune sono bruciate, altre non presentano tracce di combustione.

I numerosi frammenti ceramici, trovati così nella *tholos* come nel *dromos* sembrano appartenere a grandi anfore con tre anse, simili a quelle comunissime a Creta e a Cipro, con ornamenti micenei talora assai ricchi, sovradipinti a vernice bruna.

Alla originaria ricchezza della tomba accennano alcuni avanzi di oreficerie: un piccolo pendaglio in forma di rospo, assai ben modellato, grani da collana rotondi o mandorla; sottili lamelle d'oro che dovevano esser cucite su stoffa; parte del manico d'uno specchio o d'una spada in oro e lapislazuli; chiodi a capocchia placcata in oro. Due frammenti di bronzo con ornamenti spiraliformi incisi, appartengono ad una lama di pugnale.

Oltre a un buon numero di cuspidi di freccia in selce piromaca, è notevole in questa tomba la quantità (veramente straordinaria per una tomba micenea) di ambre usate per collane, pendagli, pomi di spade, ecc. V'erano inoltre paste vitree turchino-opache (un piccolo toro in rilievo, la parte superiore d'un pendaglio a figurina virile, altri pendagli a disco ornato di rilievi) e pezzi di vetro turchino trasparente che servirono forse per incrostazioni. Degli avori infine dobbiamo ricordare due frammenti di un pettine con bei rilievi d'ambo i lati, e pezzi con decorazioni incise o a rilievo usati per rivestimento di mobili.

Tutti questi materiali ci riportano ad un'epoca micenea piuttosto prossima a quella delle tombe a fossa e trovano i loro più stretti riscontri fra le suppellettili funebri dell'Argolide e dell'Attica.

L'altura, che si eleva di circa m. 25 più in alto della tomba, e la sua china nord-ovest conservano ruderi riferibili a costruzioni micenee. I saggi dell'istituto germanico hanno scoperto colà alcuni vani rettangolari i cui muri (spessi da m. 0,80 a m. 1,60) son fatti sul genere di quelli della *tholos*, a piccole pietre di calcare spianate, e rivestiti di un rozzo strato d'argilla che, mescolato a ciottolini, costituisce pure i pavimenti. Un canale ricoperto di lastre corre sotto il pavimento del vano più grande e tanto in questo, come in un altro piccolo vano si conservano al posto giare contenenti ancora fichi carbonizzati. Fichi in simile stato si sono pure trovati nei magazzini del secondo palazzo di Phaestos.

Per quanto le costruzioni scoperte dal Dorpfeld abbiano un aspetto modesto, tuttavia mostrano una solidità e un'accuratezza che ben si addicono ad una primitiva dimora regale. Sul pendio occidentale un angolo di muro a grandi blocchi di conglomerato che presenta la stessa orientazione del palazzo, costituisce uno sperone della grandiosa cinta murale della rocca. Alla rocca alta col palazzo sembra fosse collegata una rocca bassa occupante la parte ovest e nord dell'altura.

Poiche frammenti di vasi micenei uguali a quelli della *tholos* si sono trovati negli edifici suddetti, l'una apparisce contemporanea degli altri e ad essi appartenente. Oltre ai detti frammenti s'è trovata sulla rocca (e non ne mancano tracce nella *tholos* stessa) quella ceramica monocroma bruna o rossa o grigio chiara, talora ornata di graffiti, che il Dorpfeld ha trovato pure a Leukas e nei più antichi strati di Olympia, e poichè a Kakovatos non è ancora comparso alcun frammento fittile posteriore all'epoca micenea, bisogna fino a prova contraria ritenere che la fortezza, distrutta in quel tempo, venne poi lasciata in abbandono.

Oltre a Kakovatos, due altre località vicine sono state visitate dalla scuola tedesca: *a* un poco a sud, sulla sinistra del fiume Kalydona, l'altura di *Marmara*, dove pare sia stata una città greco-romana e dove secondo Strabone, si potrebbe situare Pylos dell'età classica e il santuario di Demeter, Kore e Hades, *b* a nord di Kumbethekra, la vetta di *Prophitis Elias*, sulla quale si sono trovati avanzi di mura, frammenti di figure in terracotta simili alle più arcaiche di Olympia, piccoli animali in bronzo, resti tutti che potrebbero appartenere piuttosto ad un santuario montano che ad un abitato d'epoca arcaica.

Una conclusione assai importante trae il Dorpfeld dalle ultime scoperte di Olympia e Pylos: in queste egli trova la conferma alla sua teoria che il vasellame originario degli Achei non sia quello miceneo dipinto, come generalmente si crede, ma quello monocromo con ornamenti incisi che hanno dato Leukas, Olympia e Pylos e che trova riscontri così nella ceramica paleoitalica del tipo di Villanova come in quella di Hallstatt. Così, secondo il Dorpfeld, avrebbe ragione W. Helbig nel dire che la più antica cultura dei Greci e degli Italici ha verosimilmente un carattere medio europeo primitivo il quale potrà riscontrarsi nella Grecia occidentale.

Su tale importante questione speriamo che facciano sempre maggior luce gli ulteriori scavi di Pylos, e che pure in altre località della Grecia s'incontrino sedimenti Achei con avanzi ceramici del genere che il Dorpfeld ritiene caratteristico della primitiva cultura greco-italica.

Altre scoperte nel campo preistorico sono state fatte nel continente ellenico e nelle isole dagli stessi archeologi greci e dai vari istituti stranieri di Atene.

*** A *Naxos* e a *Syros* il dott. Stephanos ha continuato le sue ricerche nei sepolcreti preistorici del periodo cicladico, trovando idoli femminili in marmo, coltelli di ossidiana, vasellame fatto a mano e inciso o, più tardi, dipinto con ornamenti geometrici. (*Journal of Hell. Studies*, XXVII, 1907, p. 285).

*** A *Delos* la Scuola Francese ha scoperto al portico di Antigono, vicino al tempio di Apollo, una tomba con vasi micenei per cui la storia di Delos rimonta ora ai tempi preistorici. (*Ibid.*, p. 293).

*** Vicino a *Chalkis* in Eubea il signor Papavasileiou ha esplorato a *Vromousa* alcune tombe dell'ultimo periodo miceneo, contenenti vasi di questo stile ed altresì un vaso geometrico; a *Manika* tombe cicladiche precedute da piccolo *dromos*, le quali hanno dato due idoli in marmo e vasellame cotto imperfettamente. (*Ibid.*, p. 286).

*** Nella moderna città di *Tebe* è stata scoperta per caso ed in parte scavata dal signor Keramopoulos una casa micenea, la quale per la sua centrale posizione e per le pitture che l'adornavano, sembra aver fatto parte di un palazzo o altro edificio importante. Vi si sono trovati frammenti di bellissime pitture murali e numerosissimi vasi micenei. (*Ibid.*).

*** In *Tessaglia* l'eforo, dott. Arvanitopoulos, non solo ha fatto molte notevoli scoperte nel campo ellenico a *Pharsalos*, a *Pherai*, a *Demetrias* e a *Pagasai*, località quest'ultima donde provengono più di ottocento stele funerarie dipinte (sec. III-I a. C.), ma ha pure trovato a *Thebai Phthiotides*, in provincia di *Almyros*, sopra un'acropoli cinta da mura ciclopiche, un santuario ellenico con statuette fittili e iscrizioni, fondato sopra un *anacteron* miceneo, che alla sua volta riposa su strati neolitici.

*** A *Corinto*, presso l'estremità meridionale della collina sulla quale sorge il tempio di Apollo, si sono trovati, sul terreno vergine, frammenti di vasellame preistorico insieme con utensili e armi di pietra e il torso di una primitiva statuetta muliebre nuda, in marmo. (*Ibid.*, p. 204).

*** Importanti sono infine i risultati dei nuovi scavi che il signor Dörpfeld, assistito dal dott. P. Goessler e dalla signorina A. Lisco, ha eseguito nell'estate del 1907 a *Leukas*, l'isola da lui identificata con l'*Ithaka* di Omero. In seguito a tali scavi sappiamo che prima dell'età dorica tutta la campagna di *Nydri*, nel mezzo della costa orientale dell'isola, era abitata da una popolazione la quale aveva la stessa ceramica monocroma che si è ritrovata in tutti i sedimenti Achei primitivi, a Olympia, a Pylos, a Dodona, in Tessaglia, ceramica che, come si disse, il Dörpfeld associa con quella di Villanova e di Hallstatt. Alcune delle case sono in pianta ovali, altre quadrangolari. I morti si seppellivano rannicchiati entro fosse rivestite e coperte di lastre di pietra ed avevano per suppellettile vasi monocromi, pugnali e punte di lancia in bronzo, anelli, fusaruole fittili e perle di agata. Notevole soprattutto è stata la scoperta di un sepolcreto di famiglia, di un tumulo artificiale (il *tymbos* di Omero) in forma di rettangolo, limitato da pietre, in cui erano comprese otto tombe del tipo suddetto, e al quale in annesso recinto era aggiunta una nona tomba. Inoltre, nel piano a sud, in vicinanza del porto, il signor Dörpfeld ha accertato l'esistenza di un grandioso edifizio cinto da spessi muri, che potrebb'essere un palazzo reale, e in cui si riconosce un magazzino con *pithoi*. L'esplorazione del supposto palazzo e degli immediati dintorni sarà oggetto di una nuova campagna, ma già nelle scoperte fatte il Dörpfeld trova ampia conferma alla sua ipotesi che nella pianura di *Nydri* sia stata la città di Ulisse, e che questa debba mostrare una cultura più semplice di quella dei palazzi micenei dell'Argolide. (Cfr. Dörpfeld, *Vierter Brief über Leukas-Ithaka: die Ergebnisse der Ausgrabungen 1907*, gennaio 1908).

CRETA.

Knossos. — Lo scopo precipuo della campagna fatta l'altr'anno a Knossos dal signor Evans, con la preziosa assistenza del sig. Mackenzie, era quello di eseguire alcune ricerche e studi complementari intorno al palazzo. Poco prima del loro arrivo in Creta s'era scoperta fortuitamente a circa un miglio a nord del palazzo, nella direzione della tomba reale (vedi Evans, *The prehistoric tombs of Knossos*, p. 136 e segg.), una fila di blocchi ciclopici, che faceva pensare a qualche altro simile monumento sepolcrale. Gli scavi dimostrarono che i blocchi non erano al posto, ma sotto ad essi misero in luce due piccole tombe scavate nella roccia tenera, le quali nella forma e in alcune particolarità del contenuto rappresentano la

tradizione minoica, ma appartengono al periodo in cui già era compiuta la colonizzazione dorica di una gran parte dell'isola (800 circa a. C.). Alcune spade rinvenute sono del tipo del continente, in ferro; urne cinerarie si sono sostituite alle più antiche sepolture ad umazione, ma i motivi ornamentali dei vasi fittili trovati mostra la continuazione di molti tipi decorativi dell'epoca micenea. Nell'altra tomba si conservavano circa cento vasi e fra essi le più importanti urne cinerarie mostrano un nuovo sistema di ornamentazione geometrica policroma, in cui domina il rosso acceso e i colori, imperfettamente fissati, rispondono a un uso puramente funerario. Su uno dei vasi vedonsi rappresentate immagini di una dea e di un dio guerriero posti sopra basse basi. L'oggetto più singolare è un idolo muliebre in ferro.

I saggi nell'area del palazzo hanno dato importanti risultati. Sotto il pavimento del piazzale occidentale dell'epoca del secondo palazzo, fu spurgato una specie di pozzo circolare rivestito di sassi, del diametro di circa m. 6 e della profondità di m. 3.65, fino al fondo intonacato. L'originaria destinazione di questo pozzo è ignota, ma il suo contenuto ha grande importanza perchè mostra che quando il pavimento del cortile fu esteso fin sopra il pozzo, questo fu riempito con uno scarico contenente avanzi ceramici del primo periodo del palazzo posteriore (Medio minoico, III). In tal periodo che non scende più giù del secolo XVIII a. C. e che corrisponde al massimo fiore della cultura minoica, l'arte cretese raggiunse una straordinaria perfezione e naturalezza. Fra la terra di colmatura, oltre a numerosissimi frammenti di vasi fittili, furono trovati alcuni piccoli rilievi rappresentanti granchi marini, gusci di conchiglie e zoofiti di tal perfezione tecnica che da principio furono presi per veri. Essi appartenevano ad una specie di grande bacino che pare rappresentasse come un acquario. Pezzi di affreschi e di rilievi in stucco furono trovati nel medesimo strato e poichè questo è sicuramente datato al primo periodo del palazzo posteriore, si deve concludere che pure degli altri affreschi e stucchi molti più che non si credeva appartengono a tale periodo. Interessante è pure il ritrovamento dei piedi e di altre parti di quei focolari in stucco portatili ch'erano in uso nel palazzo. Alcuni di essi avevano dipinto sull'orlo un ornamento a onda che, nel suo più tardo aspetto, si ritrova sull'orlo del focolare fisso nel *megaron* di Micene, focolare che certo deriva da quello cretese portatile, ma che sul continente, a causa del maggior freddo, divenne fisso e più grande.

Delle pitture murali del palazzo di Knossos le azioni atmosferiche hanno messo alla luce alcuni altri resti nell'anticamera della sala del trono. Ivi sopra a una fascia dipinta a imitazione del marmo venato — ornamento frequente nell'ultima epoca minoica — è comparso il contorno d'una zampa bovina per cui sembra che le pareti del vano fossero decorate con qualche scena del preferito spettacolo della giostra del toro (ταυροκαθαψία).

Si ricorderà che tra gli avanzi di affreschi trovati nei vani a nord del cortile centrale furono raccolti alcuni frammenti di miniature, rappresentanti gruppi di uomini e di donne, fra cui alcune dame vestite alla moda e affacciate ai balconi di un grande edificio, forse dello stesso palazzo, poco lungi da uno di quei sacelli con colonne, caratteristici della religione minoica (*Annual of the British School*, Knossos, 1900, p. 46).

Il signor Evans, aiutato dal signor Gilliéron, ha potuto riconnettere i frammenti e ricostituire il quadro: un sacello con la parte centrale sopraelevata e le due ali più basse, si innalza nel centro del quadro sopra un basso muro di grandi pietre bianche. Innanzi alla facciata di esso si vede una gran folla di gente in una piazza e invero già prima al sig. Evans era venuta l'idea che un sacello di quel genere avesse la fronte sul cortile centrale del palazzo.

In questa idea l'Evans fu confermato dal fatto che nei precedenti scavi della facciata occidentale del cortile erano venuti in luce alcuni indizi della esistenza di un santuario colà. In un piccolo recesso aveva trovata una notevole serie di cretule impresse con la rappresentanza di una dea stante sopra un picco roccioso custodito da leoni, innanzi a un sacello del tipo di quello della miniatura (*Annual of the British School* Knossos, 1901, p. 28 e seg.). Dietro a questo vano furono poi scoperte, sotto il pavimento, le fosse contenenti il tesoro del santuario più antico, con le statuette in porcellana della dea dai serpenti e delle sue adoranti, con la caratteristica croce in marmo venato (*Annual of the British School*, Knossos, 1903, p. 38 e seg.). Dove fosse precisamente il sacello lo hanno indicato le piogge degli anni scorsi; sulle lastre che segnano il limite di questa parte del cortile centrale sono apparse le tracce delle basi di due paia di piccole colonne che corrispondono benissimo a quelle delle ali del santuario e il recesso nel quale furono trovate le cretule con l'immagine della dea, corrisponde all'interno dell'ala nord. Fra le due ali v'è nella facciata una distanza che corrisponde allo spazio occupato dalla parte centrale sopraelevata del tempio. Così è possibile di tracciare il rilievo del sacello simile a quello rappresentatoci dall'affresco in miniatura. Saggi complementari e sezioni di muri e di pavimenti recarono un'altra conferma del carattere religioso di questa parte del palazzo. Sotto ai banchi in pietra e dentro le fenditure dei muri della prossima stanza delle tavolette coi carri, furono trovati vasi da libazioni in pietra simili a quelli del tesoro del sacello e due lampade ad alto piede in gesso.

All'estremità meridionale del corridoio dei magazzini occidentali la demolizione di alcune costruzioni posteriori ha portato alla scoperta di altri tre magazzini, cosicchè il numero di questi sale da 18 a 21.

Ma i migliori risultati di questi scavi complementari si ebbero a sud e sud-ovest, dove ora è possibile ricostituire la pianta originaria. La linea del muro in gesso che si considerò fin qui come il muro esterno del palazzo a sud, risulta essere non il muro esterno, ma l'interno lato di un ampio corridoio, del quale l'altro, lato corrisponde al muro esterno del palazzo. S'è inoltre scoperta tutta la pianta dell'ingresso meridionale che, come il portico occidentale, aveva annessa una piccola stanza di guardia e fuori della porta meridionale rimane parte del pavimento d'un'antica strada. Altri saggi praticati in questa regione hanno incontrato una serie di fabbriche del palazzo il quale dunque stendevasi a sud-ovest fin dove si credeva che più non esistesse.

Insieme a tali scoperte un'altra molto importante fu fatta all'ingresso meridionale. Esplorandosi le fondazioni di quest'ala si notò la sezione di una grande tomba a *tholos* tagliata nella roccia tenera. La *tholos* era colma d'avanzi di suppellettili più recenti e di mucchi di frammenti di vasi appartenenti all'epoca del più antico palazzo minoico (*Periodo medio minoico* I). Alcune fondazioni appartenenti al muro meridionale s'erano approfondite in essa e una fila di antichissimi condotti in terracotta ben lavorati, la traversava. Un tasto fatto nell'interno della *tholos* ancora non ne ha raggiunto il fondo, ma non v'è dubbio che si tratti di una tomba del tipo di quelle scoperte in questi ultimi anni a Koumasa e ad H. Triada.

La *tholos* apparterrà certo ad epoca anteriore ai palazzi cretesi, ma trovandosi nell'ambito della reggia di Knossos, chi sa quali rivelazioni può offrirci.

Una nuova zona di terreno annessa al palazzo a sud si presenta dunque all'esplorazione e molti problemi di grande importanza sorgono, fra cui quelli che si riferiscono all'antichissima tomba suddetta.

Anche sul lato nord del palazzo ricerche complementari su larga scala si riconoscono necessarie, cosicchè un grande lavoro di esplorazione e di studio si dovrà fare ancora a

[illegible] possa mettere mano alle pubblicazioni definitive. Da un articolo del prof. A. J. Evans nel *Times* del 15 luglio 1907. Cfr. [illegible], 31 ottobre 1907, p. 60 e seg.).

*** A *Phaestos*, nella primavera del 1907, la missione archeologica italiana, di cui fecero parte il sottoscritto incaricato della direzione e il sig. Enrico Stefani pei rilievi e le riproduzioni grafiche, ha continuato i lavori nell'area del palazzo, eseguendovi scavi complementari e studi di dettaglio. Oltre ai mezzi forniti dal Ministero della Pubblica Istruzione e dalla Reale Accademia dei Lincei, la Missione ebbe un generoso contributo dal senatore, prof. D. Comparetti.

Le ricerche furono anzitutto praticate nel palazzo primitivo, di cui l'anno scorso si esplorò tutta l'ala occidentale ad est del muro a ortostati e del propileo di sud-ovest (*Ausonia*, I. pag. 114 e seg.). Nella parte più settentrionale di quest'ala dell'antichissimo edificio, cioè nella parte compresa fra il cosidetto santuario a sud, la gradinata teatrale ad ovest e i due scaloni del palazzo posteriore sugli altri due lati, si sono scoperti altri vani, cioè un piccolo corridoio il quale avendo il suo ingresso sul fianco orientale della gradinata teatrale (la soglia della porta trovasi sul quinto gradino, dal basso) gira poi da ovest a est e riesce in un vano rettangolare avente pareti e pavimento tagliati dalla viva roccia (m. 3 × 1.70). Il pavimento, che era coperto da un sottile strato di terra annerita e carboniosa, presenta nel mezzo una cavità circolare (diametro cm. 70). Nell'interno del vano furono trovate parecchie lucerne d'impasto grossolano, vasi di pietra, boccali, tazze ed altro vasellame fittile dipinto a ornati chiari su fondo scuro lucente (*Periodo medio minoico* II-III), insieme ad ossa combuste di animali, per cui sembra che in quel vano si possa riconoscere una specie di fossa da sacrifici.

Gli ultimi scavi hanno inoltre scoperto il lato settentrionale del corridoio che dal propileo (v. pianta in *Monumenti antichi*, XIV, tav. XXVI, n. 3) introduce verso est nel palazzo primitivo. Rimosse alcune costruzioni di epoca posteriore, che lo ingombravano, il corridoio, che costituiva uno dei principali ingressi da ovest al palazzo primitivo, si delinea ora chiaramente. Le sue pareti sono coperte d'intonaco dipinto in color grigio; il pavimento, che sale molto sensibilmente verso est, è a lastroni rettangolari di gesso. Misura m. 2.80 in larghezza e più di m. 10.30 in lunghezza, ma questa non si può esattamente misurare perchè ad est il corridoio trovasi sbarrato dalle ciclopiche costruzioni della facciata occidentale del palazzo posteriore che scendono a grande profondità.

In un pozzo di saggio, aperto pochi metri più a sud del corridoio, dove il muro della facciata occidentale del secondo palazzo forma sporgenza verso ovest, si è constatato che dette sostruzioni scendono alla profondità di m. 4, e si sono scoperti due muri formanti angolo a sud-ovest, i quali, per essere fondati ad un livello più basso delle costruzioni così del secondo come del primo palazzo, sembrano appartenere ad un'epoca anche più remota di quella cui risale quest'ultimo.

I nuovi lavori eseguiti nel palazzo posteriore hanno dimostrato che dalle ricerche complementari e dai tasti nel sottosuolo si può attendere la soluzione di molti quesiti relativi all'epoca e alla conformazione delle singole parti dei due edifici. Dei vani a sud del cortile 48 (v. pianta in *Monumenti antichi*, XIV, tav. XXVI) si sono scoperte le fondazioni del lato settentrionale e si è riconosciuto che lo stesso cortile 48, cinto da grandi muri a blocchi squadrati, esisteva già nel palazzo primitivo, ma fu incorporato in quello posteriore con notevoli modificazioni ed aggiunte, fra cui quella del muro con zoccolo a blocchi che attualmente divide il vano 47 dal vano 48.

Ma il lavoro più notevole eseguito nel secondo palazzo è stato quello per cui ora ben si delinea la pianta delle costruzioni che oc-

* Nei pressi di *Koumasa*, l'estate scorsa, il prof. Stefano Xanthoudidis ha proseguito, a spese del Governo Cretese, le sue esplorazioni in abitati e sepolcreti della primitiva e media età minoica.[1]

1. In località *Christos*, a un'ora a sud-ovest di Koumása, sopra un'alta catena montagnosa ha scoperto le rovine di un nuovo abitato e vicino, un poco più in basso, una tomba a *tholos* ad esso appartenente. La tomba, della forma e del tipo di quelle di Koumása, misura, pel diametro interno m. 6.50; il suo muro perimetrale, spesso m. 1.50, si conserva in alcuni punti fino all'altezza di m. 1.70; la porta, come nelle tombe simili, trovasi ad oriente. V'erano stati deposti gran quantità di morti, le cui ossa formavano uno strato alto quasi mezzo metro.

L'abitato e per conseguenza la tomba sembra che fossero poveri, ma la *tholos* prima che cadesse in rovina, dovette rimanere aperta perchè la porta non si trovò al posto e probabilmente allora vi entrò dentro gente che rimosse i depositi funerari e portò via il più e il meglio della suppellettile. Perciò, associati alle ossa, si trovarono soltanto alcuni vasi fittili della primitiva epoca minoica e pochi degli oggetti di pietra e di terracotta comuni in simili tombe.

2. A mezz'ora dai villaggi di Koumása e di Vasiliki, nel piano, il sig. Xanthoudidis ha scoperto due altre tombe a *tholos*, l'una in località *Salámi* e l'altra alcune centinaia di metri più a nord, in località *Koutsokéra*. Sono ambedue costruite alla maniera di quelle di Koumása ed hanno rispettivamente m. 5 e m. 5.50 di diametro. Tutta la suppellettile e persino le ossa ne erano state rimosse, sicchè non si ricuperarono se non pochi frammenti di piccoli vasi fittili cilindrici con anse di presa, d'epoca minoica primitiva e, dalla tomba di *Salámi* due piccole e sottili asce in bronzo a un solo taglio.

3. In località *Porti*, presso *Vasilikà Anoja*, un poco ad est della tomba a *tholos* scoperta nel 1906,[2] lo Xanthoudidis ha esplorato una fossa con pareti a costruzione (m. 5 × 1; profonda m. 2), contenente ossa umane, fra cui si trovavano vasi di pietra e di terra cotta (stile di Kamares) e un sigillo di cristallo di rocca. La tomba appartiene al periodo medio minoico e le ossa non presentano tracce di combustione, mentre quelle della tomba scoperta nel 1906 erano annerite e bruciate.

4. In località *Drakónes*, fra i due villaggi di *Founo Farangou* e *Stavies*, sono venuti in luce un nuovo abitato con due tombe a *tholos* che risalgono alla media e primitiva età minoica. Nella prima tomba (diam. m. 7) molti cadaveri giacevano sepolti entro *larnakes* fittili e *pithoi* comuni; vi si trovarono pure vasi di pietra e di terracotta e due sigilli in steatite. In connessione con la tomba stessa, presso il suo ingresso, ad est vi sono piccole costruzioni quadrate le quali contenevano pure cadaveri deposti in *larnakes* e *pithoi*.

In una di tali camerette si sono trovati circa cinquanta vasi di terracotta del principio della media età minoica, cioè tazze, boccali, bacini ornati con fasce dipinte e con rilievi *à la barbotine*. La seconda tomba era stata usata all'epoca micenea ed impicciolita da un secondo muro interno costruito lungo l'emiciclo settentrionale forse per dare maggiore solidità alla *tholos*. Da essa provengono anche frammenti di vasi del tardo periodo minoico.

5. Infine in località *Tsingounia*, sotto al villaggio di Koumása, nel piano, si è scoperto un villaggio miceneo del quale il sig. Xanthoudidis ha esplorato e rimesso in luce solo una grande casa (m. 14 × 12). I muri sono fatti di grandi blocchi lavorati e la casa è spartita in più vani da muri interni. L'epoca di tale costruzione e del villaggio stesso è indicata dal trovamento di un *rhyton* fittile e di frammenti di vasi micenei.

[1] [illegible] I, 1906, p. 110.

[2] Op. cit., I, 1906, p. 111.

Il più importante risultato degli scavi del sig. Xanthoudidis consiste nell'aver mostrato che nei luoghi da lui esplorati si dovevano addensare frequenti centri abitati della primitiva epoca minoica, dacchè a Koumása e nei pressi, alla distanza di un'ora, si sono fino ad oggi scoperti non meno di sette abitati con le relative tombe a *tholos*, cioè a Koumása stessa, ad *Haghia Eirene*, a *Porti*, *Christos*, *Salame*, *Koutsokera*, *Drakones*.

È molto probabile che simili agglomeramenti di centri abitati esistano pure in altre parti dell'isola non ancora esplorate e che future ricerche portino in luce più copiosi e forse più ricchi avanzi dell'antichissima civiltà minoica che precede il massimo splendore della cultura cretese, quale ce lo rivelano i palazzi di Knossos, di Phaestos e di H. Triada con le splendide suppellettili in essi trovate. (Cfr. XANTHOUDIDIS in Παναθήναια, 15 novembre 1907, p. 91 e seg.).

⁂ *Pseira*, l'isolotto in cui il sig. R. B. Seager fin dal 1906 eseguisce scavi a sue spese,[1] è lungo circa due chilometri, largo uno e in esso le ruine giacciono sopra una lunga punta di terra che sporge fuori dal suo lato est. Nella costa meridionale di questo promontorio, si apre un piccolo porto ben adatto per navi piccole com'eran quelle dell'antichità, e dal porto la via principale conduce su all'abitato per mezzo di lunghe rampe di scale. Al sommo della collina la via si dirama in quattro parti traversando tutta la spianata superiore. Le case, simili a quelle di Gournia, sono costruite con pietre rozzamente squadrate e nessun muro a blocchi quadrati od altro può richiamarci a un palazzo; case grandi vi sono, ma per l'architettura non differiscono da quelle piccole. La città fu una prima volta abitata dalla metà del primitivo periodo minoico al principio del medio periodo in cui fu completamente distrutta. Rifabbricata alla fine di questo stesso periodo, fino durante il primo terzo del periodo successivo, ma, distrutta nuovamente, da allora fino ai tempi romani non presenta più alcuna traccia di occupazione.

I migliori trovamenti appartengono all'epoca della finale distruzione, e comprendono circa settantacinque vasi e lampade in pietra, otto grandi *phithoi* con ornamenti, molti piccoli vasi e un rilievo in stucco rappresentante una dama minoica in veste riccamente ricamata. Tutti questi oggetti datano dal principio del tardo periodo minoico e sebbene non manchino vasi dello stile chiamato dall'Evans "Palace Style", pure questi provengono da uno strato stesso che quelli. Pare infatti che nè a Pseira, nè a Gournia esistano abitazioni della metà del tardo periodo minoico (epoca del "Palace Style") e il Seager crede che i due periodi tardo-minoico I e tardo minoico II possano compenetrarsi in uno solo nella Creta orientale e che il "Palace Style" non abbia avuto un'individuale esistenza fuori di Knossos.

Una delle grandi giarre e forse il più bel pezzo fra i grandi vasi del periodo tardo minoico I, ha sull'omero una fascia a teste bovine con bipenne fra le corna, manichi di forma singolare e ricchi disegni di spirali e volute, i cui dettagli risaltano dipinti in bianco.

Le suppellettili più antiche sono rappresentate dai depositi trovati sotto ai pavimenti delle case del tardo periodo minoico I, ma gli oggetti più belli provengono da un sepolcreto primitivo della parte meridionale dell'isola, dove s'incontrarono circa trentatrè tombe appartenenti al periodo minoico primitivo II, III, e al principio del periodo susseguente.

Le tombe erano di tre tipi, cioè consistevano in un semplice seppellimento sotto una roccia sporgente senza chiusura di muro o di lastroni, oppure riproducevano il tipo caratteristico delle Cicladi, per es. di Amorgos, di Syros. Le fosse misurano in generale m. 2 × 1, sono rivestite e chiuse da sottili lastre di pietra e contengono avanzi di scheletri, su cui non

[1] Vedi *Ausonia* I, 1906, p. 110.

[illegible] segno di combustione. As-[illegible] un gran numero di pic-[illegible] e in terracotta, dei quali [illegible] somigliano ad altri trovati nelle [illegible] Kommasa. Soprattutto notevole [illegible] Pseira l'abbondanza dei vasi in pietra; [illegible] case e tombe hanno dato circa centocin-[illegible] e [illegible], e la finezza dei vasi dipinti [illegible] possono ritenersi tra i più belli fin qui trovati in depositi del tardo periodo minoico I.

Pseira, al pari di Gournia, ci offre dunque l'immagine di una piccola città, con relativo sepolcreto dei più antichi tempi della civiltà minoica; tutti gli antichi strati colà rimangono indisturbati e conservano le testimonianze d'una floridezza maggiore ancora di quella di Gournia.

Il Seager ha fatto altresì un piccolo saggio di scavo sulla terra ferma, di fronte a Pseira, nella località di *Mochlos*. Anche colà trovasi una piccola città preistorica simile a quelle di Pseira e di Gournia, che comincia nella primitiva epoca minoica e continua fino ai tardi tempi minoici. Una grande anfora di questa epoca è singolarmente bella (Cfr. R. B. Seager in Παναθήναια, 31 ottobre 1907, p. 61 e seg.).

⁂ Un poco ad ovest dell'odierno villaggio di *Máleme*, che trovasi presso la costa settentrionale dell'isola a circa 18 chilometri ad ovest della Canea, nell'aprile dell'anno decorso è stata scoperta casualmente sopra una piccola altura una tomba a *tholos*, costruita con blocchi squadrati di pietra calcare, a commettiture rincalzate da pietre più piccole. La camera sepolcrale rettangolare (m. 4.50 × 4 circa) coperta da una volta a cupola, somiglia nell'architettura a una tomba scoperta dal sig. Bosanquet a *Praesos* (*Annual of the British School*, VIII, p. 246, fig. 14). La cupola, alta circa m. 5, constà di blocchi disposti su undici file [illegible], le quali s'innalzano e si restringono verso l'alto, terminando al culmine con un unico parallelepipedo. La porta, larga m. 1.30 e spessa quanto il muro in cui è praticata, cioè m. 1.30, ha per architrave due lastroni di pietra e sopra a questi, per non gravar troppo peso, è lasciato nella parete uno spazio vuoto triangolare, siccome vedesi nelle grandi tombe a cupola di Micene. Alla camera, pavimentata con lastre di pietra, introduce un *dromos*.

Sebbene nell'interno della tomba si siano trovati soltanto sei scheletri umani, alcuni carboni e un pezzo di creta azzurra, tuttavia si può ritenere che la costruzione di essa risalga ad epoca micenea, e la sua scoperta ha tanto maggiore importanza in quanto nella parte occidentale di Creta si conoscono finora ben pochi avanzi sia di costruzioni, sia di suppellettili, riferibili con certezza ad epoca preistorica.

Può darsi che la tomba non fosse isolata, ma facesse parte di uno di quei gruppi o συστάδες, in cui sogliono trovarsi riuniti i sepolcri coevi. Certo essa presuppone la vicinanza di un centro abitato, e infatti nella spianata che si estende sotto la tomba fin verso la spiaggia del mare, compariscono spesso avanzi di antichi muri e frammenti di vasi. La parte sud-est della spianata stessa porta il nome di *Paleóchora* e questo evidentemente accenna all'antico abitato che colà doveva trovarsi e al quale potrebbe appartenere la tomba a *tholos* scoperta.

Il prof. A. N. Jannaris, che dà una notizia intorno a tale monumento in *Contemporary Review*, luglio 1907, si mostra propenso ad attribuirlo piuttosto alla città di *Pergamos* che, secondo la tradizione, Agamennone fondò nel suo viaggio di ritorno da Troia e che si crede esser stata a pochi chilometri a sud-est di Máleme (Vedi carta di Creta in Mariani, *Mon. Ant.*, VI, tav. VI-VII). L'articolo del Jannaris è riprodotto in *Minerva*, vol. XXVII, n. 34 (28 luglio 1907).

Luigi Pernier.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

ETRUSCOLOGIA.

Etruria ed Etruschi nel IV vol. della *Real-Encyclopädie* PAULY-WISSOWA. Stuttgart, 1907, cc. 720-[illegible].

Gli articoli che meritano di essere qui segnalati in modo speciale sono quelli che s'incontrano alle voci: *Etruria* di Ch. Hülsen, *Etrusca disciplina* di C. Thulin, *Etrusker* di G. Korte, *Etruskische Sprache* di F. Skutsch.

Il primo articolo *Etruria* (cc. 720-724) contiene per sommi capi tutto ciò che riguarda la geografia del territorio occupato dagli Etruschi: i confini, la configurazione oro-idrografica, i prodotti naturali (metalli, marmi, grani, vino, legnami, bestiame), le vie, i centri abitati, e la divisione amministrativa fino alla caduta dell'impero romano.

Nel secondo articolo *Etrusca disciplina* (colonne 725-730) è trattata sommariamente quella parte della religione degli Etruschi che ebbe fra di loro il massimo svolgimento: la scienza augurale. La trattazione compiuta dell'argomento è rimandata all'articolo *haruspices*. Qui l'autore indica brevemente il contenuto della dottrina etrusca, quale risulta dai libri sacri dell'Etruria ripartiti secondo Cicerone in tre gruppi di libri, *haruspicini, fulgurales, rituales*. I libri *haruspicini* formavano la parte più antica e più importante della disciplina che si faceva rimontare alla rivelazione di Tages e riguardava l'*extispicium*, ossia l'osservazione delle vittime sacrificate. In alcune prescrizioni particolari l'autore vedrebbe una corrispondenza sicura colla dottrina caldaica, e ritiene che Greci ed Etruschi abbiano derivata la loro dalla medesima fonte, [illegible] modo diverso. I libri *fulgurales* [illegible] rivelazioni posteriori della [illegible] tenevano prescrizioni intorno [illegible] significato, e al modo di espiare [illegible] attirare il fulmine. Questa [illegible] plina, meglio conservata [illegible] speciale affinità colla dottrina [illegible] Greci. I libri *rituales* contenevano l'enumerazione dei riti o delle modalità [illegible] dovevasi svolgere tutta quanta la vita [illegible] sociale e politica. Quelle parti di questi libri che riguardavano la durata e le divisioni della vita sia degli individui, sia degli stati, [illegible] *rituales*, e *acheruntici* quelli dei libri [illegible] avevano per argomento la morte e la vita d'oltretomba. L'A. accenna poi alla differenza tra *prodigia* e *ostenta*, e finisce coll'indicare la letteratura antica e moderna dell'argomento.

Sotto la voce *Etrusker* il prof. Korte ha raccolto (cc. 730-770) in breve, ma succosa monografia, tutto quanto riguarda la storia, l'arte e la civiltà etrusca.[1]

La forma più antica del nome è quella data dai monumenti egiziani del sec. XIV-XIII a. C. di *Turscha* (*Turuscha*); il nome latino è [illegible] ed *Etrusci*, quello umbro è *tuscom* [illegible] più anticamente *turskum* [illegible]

[1] [illegible] del prof. [illegible] presente degli studi archeologici [illegible] [illegible]

nome [illegible]dano col greco Τυρρηνοί e più anticamente Τυρσ-ηνοί, voce che si connette con τύρσις, τύρρις, genere di abitazione fortificata che per Greci ed Italici apparve caratteristica speciale del popolo chiamato con tal nome. Il nome indigeno degli E. sarebbe stato *Rásena* dal nome di uno dei loro condottieri. Il Korte concorda col Deecke e col Pauli nell'escludere qualsiasi parentela del nome di *Rásena* con quello dei *Raeti*. È oramai accertato che gli E. rappresentano una popolazione immigrata, e ne sarebbe prova il nome conservato dal fiume Ombrone (lat. *Umbro*) che attraversa la loro regione.

Sulla *provenienza* si hanno due opinioni diverse (cc. 731-747). Per gli uni gli E. vengono dalle coste dell'Asia M. e dalle isole a Nord del mare Egeo, sarebbero sbarcati sulle coste del mar Tirreno e di là si sarebbero spinti verso Est e verso Nord nell'interno del paese; per gli altri sarebbero venuti dal Nord attraverso le Alpi, avrebbero avuto una prima sede nella vallata del Po e più tardi sarebbero discesi nel resto della penisola. Il Korte esamina e discute le due opinioni, e conchiude coll'accettare la prima, facendo arrivare gli E. in Italia nell'ottavo sec. a. C. quando si chiudeva il periodo della colonizzazione greca e compariva la civiltà del ferro.

Ingrandimento e caduta della potenza etrusca (cc. 748-752). Procedendo lentamente dalle regioni litoranee all'interno gli E. sarebbero diventati padroni del territorio denominato Etruria verso la metà del sec. VI, e nella seconda del VI avrebbero passato l'Apennino spingendosi nella vallata del Po, dove sarebbero rimasti poco più di un secolo ricacciati dall'invasione gallica tra il V e il VI secolo. Nella Campania il Korte crede che gli E. avessero stanza già nella prima metà del VI sec., e che la loro signoria sia cessata verso la fine del V. Quindi nei secoli VI e V gli E. sono la potenza preponderante dell'Italia: essa si affievolisce per le incursioni galliche e per l'estendersi di Roma durante il IV sec. e cade per sempre colle due battaglie al lago Vadimonio (308 e 283 a. C.).

Ordinamento politico (col. 753). Gli E. formavano una confederazione di dodici città o stati: altrettanti dovevano contarsene e nella Campania e nell'alta Italia. Si conoscono però con precisione soltanto i nomi delle città dell'Etruria propriamente detta, in numero di diciassette. Le riunioni federali avvenivano regolarmente una volta all'anno *ad fanum Voltumnae*, e in tale occasione si celebravano feste, giuochi e mercati. A capo di ogni stato appare in origine un re, che governava colla partecipazione della nobiltà; ma già nel corso del V secolo al re erano subentrati magistrati elettivi sempre, però con largo influsso dell'aristocrazia e della classe sacerdotale. Tra le popolazioni rurali dipendenti dall'aristocrazia erano reclutate le milizie, e il nerbo delle milizie portava armature pesanti.

Famiglia (col. 754). In una società d'indole aristocratica doveva aver grande importanza la derivazione genealogica dei cittadini: di qui l'uso già antico di due gentilizii, l'uno per indicare la *gens* e l'altro per la *stirps*, e insieme la cura posta nell'indicare la derivazione per parte di donne. Le notizie riferite da Ateneo sulla scostumatezza dominante fra gli Etruschi devono attribuirsi a malignità o malintesi, suggerite probabilmente dalla posizione e dalla libertà maggiore che la donna aveva fra gli E. in confronto dei Greci.

Industria e commercio (col. 755). L'industria si esercitava specialmente intorno ai prodotti minerali più abbondanti nella regione: il ferro e il rame: scarso era l'argento: l'oro era importato. Il commercio più antico d'importazione è rappresentato dai Fenici, che più tardi ebbero a successori i Cartaginesi. Con questi, ed anche in loro concorrenza, si trovano i Greci dell'Asia Minore, di Focea e di Cuma. La ceramica corinzia ed attica trovata nelle tombe etrusche dimostra i rapporti con Co-

rinto e con Atene nel sec. VI mediante forse Siracusa e la Sicilia. La tarda e scarsa monetazione etrusca da una parte, e i rari trovamenti di monete straniere in Etruria, provano che il commercio era essenzialmente di scambio. L'esportazione consisteva, oltreché nei prodotti naturali, specialmente rame e ferro, anche in prodotti industriali, tra i quali erano apprezzate le suppellettili di bronzo e le calzature.

Monete (col. 757). Per tutto il sec. VI unica moneta fu l'*aes rude*. Le più antiche monete straniere trovate nella regione sono di Focea o di altre città dell'Asia M. Col 500 comincia la coniazione etrusca. Appartengono a questo secolo pochi tipi aurei. La coniazione dell'argento comincia verso il 450. La serie colla testa della Gorgone si può attribuire con sicurezza a Populonia. All'*aes rude* segue l'*aes signatum*. L'*aes grave* (quello ottenuto con la fusione) non oltrepassa la fine del V secolo. Si riconoscono pel nome inscritto le monete di Volterra, Vetulonia, Telamone. La coniazione delle monete di Populonia, col nome della città inscritto, appartiene al III secolo, e queste continuano nell'uso anche dopo il III, quando la coniazione era cessata.

Arte in generale (col. 759). L'arte etrusca è una derivazione della greca, e questo fu non solo per effetto delle opere artistiche importate per via del commercio, ma anche per opera di artisti ionici attratti in Italia già nella prima metà del sec. VI. Il primo splendido periodo della storia artistica dell'Etruria cade nel VII secolo a. C., ed è dimostrato specialmente dai lavori di oro e di rame. Il maggior fiore dell'arte si ha tra il VI e il V secolo circa, nel quale lo stile severo dei Greci del principio del V secolo diventa lo stile classico etrusco. In seguito il bello stile dei Greci decade fra gli Etruschi in molle e manierato.

Architettura (col. 760). Le notizie maggiori sull'argomento si riferiscono all'architettura templare e ci furono tramandate da Vitruvio. Il tempio etrusco ha l'armatura del tetto e la trabeazione di legno ricoperto di tavole di terracotta, ed anche i timpani dei frontoni sono decorati di figure di terracotta; sorge sopra un *podium* molto alto, su larga piattaforma e guarda a mezzogiorno. Questo tipo dura fino al sec. III. Falsamente è attribuita agli E. l'invenzione dell'arco e della volta.

Toreutica (col. 761). Meravigliosa appare l'abilità degli E. nella lavorazione dell'oro già nel sec. VI, come si vede nelle tombe di Vetulonia, di Cere, di Preneste e di Cuma. Quest'arte appare in fiore per tutto il periodo classico dell'arte etrusca. La glittica etrusca comincia nel sec. VI sull'esempio dell'arte ionica, e si esercita quasi esclusivamente nella forma dello scarabeo. Capolavori di lavorazione del bronzo sono i carri di Norcia e di Perugia che risentono dell'influsso ionico, la famosa lucerna di Cortona, i candelabri, ecc. Una classe notevole di prodotti in rame dell'arte etrusca sono gli specchi con rappresentazioni incise, tolte dalla mitologia greca, e che già nella seconda metà del VI secolo erano molto ricercati.

Ceramica (col. 762). Fin dal principio gli Etruschi hanno portato quest'arte ad un alto grado di perfezione tecnica. Essi applicarono dapprima la tecnica primitiva dei vasi ad impasto italico; ma dalla metà del sec. VII in poi, sul modello degli esemplari greci, svilupparono un genere speciale e caratteristico per loro di terracotta di un color nero che pervade tutto l'impasto, e che mediante levigamento acquista all'esterno una lucentezza metallica: sono i così detti vasi di bucchero. Gli Etruschi imitarono anche i vasi greci, ma senza ottenere in questo grandi risultati.

Scultura in pietra (col. 763). La mancanza di un materiale adatto non lasciò che l'arte etrusca prendesse in questa parte un grande sviluppo. Essa si applicò soprattutto al bassorilievo usato specialmente nelle numerose are funerarie di Chiusi del V secolo e nei sarcofagi più recenti dell'Etruria meridionale. Nelle città di Perugia, Chiusi e Volterra dal III al I secolo

L'arte etrusca si applicò alla lavorazione delle urne cinerarie, sul coperchio delle quali erano riprodotte, più o meno bene, le fattezze del defunto, mentre nel prospetto erano rappresentate scene allegoriche e mitologiche.

Pittura (col. 764). Essa ci è nota per le pitture murali delle tombe scavate nella viva roccia. Le più antiche risalgono al VI secolo e mostrano influsso ionico prima, poi attico. Ad un'età più tarda che risente l'influsso dell'arte di Polignoto appartengono le pitture della *tomba dell'Orco* di Corneto e quelle famose della tomba *François* di Vulci. Colla fine del IV sec. pare sia cessato l'uso della pittura come ornamento delle tombe.

Religione (col. 765). I rapporti delle divinità fra loro e cogli uomini erano concepiti secondo un rigoroso sistema, il cui nocciolo consisteva nella ricerca della volontà divina per mezzo dell'osservazione e del senso dei segnali dati dalle divinità stesse. Di qui la così detta disciplina etrusca. I monumenti principali dai quali possiamo ricavare i nomi e in parte l'ufficio delle divinità etrusche sono la lamina plumbea di Magliano (ora nel Museo di Firenze), e il fegato di bronzo di Piacenza (nel museo civico di Piacenza). Da questi nomi sembra potersi dedurre che la maggior parte delle divinità furono importate dagli Etruschi stessi dalle loro sedi primitive, altre sono di origine italica, poche della Grecia.

Cultura (col. 768). Quando gli E. vennero in Italia erano in possesso di una civiltà abbastanza progredita e questa trasmisero alle popolazioni della penisola che si trovavano in condizioni inferiori. Da essi appresero gl'Italici l'arte di costruire abitazioni fisse di pietra, di misurare e segnare i confini dei terreni con speciale [illegible] religioso, di erigere grandi mura di fortifi[illegible], ecc. Le basi di questa cultura sono [illegible]zialmente greche, perchè coi Greci gli E. [illegible] in stretto rapporto dal loro arrivo [illegible] poi. Dalla colonia eolico-calcidica [illegible] gli E. la scrittura. Gli abiti, per quanto risulta dai monumenti, non differivano da quelli ionici. L'arte si connette per contenuto e per forma colla Grecia. Ciò non vuol dire però che la vita nelle città etrusche fosse quasi una copia di quella comune ai Greci. Il perdurare fra essi di una costituzione aristocratico sacerdotale, di una religione di tendenze sottilmente formalistiche, l'inclinazione allo sfarzo, l'importanza data alle cerimonie, un certo gusto del tetro e del sanguinario, dimostrano nel carattere degli E. un'indole particolare ben diversa.

La lingua etrusca forma argomento di un'altra densa monografia (cc. 770-806) del professor F. Skutsch, divisa in tre parti principali: origine e sviluppo dello studio della lingua etrusca, materiali da cui la lingua si deduce, vie seguite e da seguire nell'interpretazione.

I. Chi diede stabile fondamento allo studio della lingua etrusca furono: Th. Dempster, uno scozzese, morto a Bologna, professore di *litterae humaniores* nel 1625, coll'opera *Etruria regalis* pubblicata a Firenze nel 1723 in due volumi; A. F. Gori coi tre volumi del *Museo Etrusco* pubblicati pure a Firenze fra il 1737 e il 1743; e L. Lanzi col *Saggio di lingua etrusca e di altre antiche d'Italia* in tre volumi pure a Firenze nel 1780. Per il Dempster l'Osco, il Retico, l'Umbro e il Falisco sono quattro dialetti in cui si divide l'etrusco, e le tavole eugubine sono un monumento etrusco; ma F. Buonarroti, nella lettera premessa al secondo volume dell'*Etruria regalis*, distingue chiaramente l'umbro dall'etrusco e al primo attribuisce le tavole di Gubbio. L'opera del Gori si raccomanda soprattutto per la grande quantità dei materiali etruschi figurati ed anche inscritti che ha raccolto; ma la più importante è certamente quella del Lanzi, il quale stabilì non solo una chiara distinzione dell'etrusco dagli altri dialetti italici, ma affrontò arditamente e non senza frutto lo studio grammaticale e d'interpretazione dell'etrusco me-

scolando insieme il metodo combinatorio con quello etimologico. Col lavoro del Lepsius sulle tavole eugubine (1833) e cogli *Etrusker* di C. O. Müller (1828) il primato negli studi etruscologici passò alla Germania. Tra il 1840 e il 1880 comparvero le fonti più importanti per lo studio dell'etrusco. Nel 1840 cominciò il Gerhard la pubblicazione degli *Etruskische Spiegel*; nel 1867 a Torino A. Fabretti pubblicò il suo *Corpus Inscriptionum Italicarum* seguito da tre *Supplementi*, e nel 1880 G. F. Gamurrini il suo *Appendice* al *Corpus* del Fabretti; ma nel frattempo lo studio scientifico della lingua non fece alcun progresso, e l'etrusco fu spiegato diversamente come celtico, germanico, slavo, armeno, sanscrito, semitico, altaico, ecc. Si elevò sugli altri il Corssen coi due volumi *Ueber die Sprache der Etrusker* (1874-75) per l'uso coscienzioso dei sussidi epigrafici e per una certa apparenza di sistematico; ma egli pure errò cogli altri e come gli altri nell'interpretazione. Ne venne una reazione iniziata nel 1874 da W. Deecke e sostenuta con lui da C. Pauli, in cui venne propugnato per l'interpretazione non più il metodo etimologico, ma quello di combinazione, pel quale il significato delle singole voci deve risultare dalla combinazione di iscrizioni diverse che le contengono, dalla ricerca dello scopo per cui le singole iscrizioni furono fatte, ecc. Un tal metodo fu applicato fra gli anni 1875-1881 dal Deecke nelle sue *Etr. Forschungen* (fasc. I-IV), dal Pauli negli *Etr. Studien* (fasc. I-III) e dal Deecke e dal Pauli insieme in *Etr. Forschungen und Studien* (fasc. I-VI); ma poi il Deecke si staccò dal collega riprendendo l'indirizzo del Corssen ed associandosi S. Bugge; mentre il Pauli continuò da solo con una nuova serie di pubblicazioni: *Altitalische Studien*, in 5 vol., e *Altit. Forschungen* in 3 vol. Benchè non vi sia dubbio intorno al valore dei risultati ottenuti col nuovo metodo, non si può negare che questi si fecero sempre più scarsi; e però i promotori, per dare una base più sicura all'esame, si accinsero alla formazione di un *Corpus Inscr. Etruscarum*, il cui primo volume, per opera del Pauli in società col prof. O. A. Danielsson, cominciò ad essere pubblicato nel 1893, e fu compiuto poco dopo la morte del Pauli, nel 1902. La continuazione dell'opera fu affidata al prof. Danielsson e al dott. G. Herbig. Comparvero intanto due monumenti, che per estensione superano quelli già noti: l'iscrizione delle fasce della mummia di Agram e l'iscrizione del tegolo di Capua ora nel Museo di Berlino, i quali avrebbero indotto i sostenitori dell'indo-germanità dell'etrusco, e tra questi il professore E. Lattes,[1] ad abbandonare la loro tesi. Secondo il metodo combinatorio sono condotti i lavori del prof. A. Torp (*Etruskische Beiträge*, 1903), ma essi dimostrano che anche gli avversari del metodo etimologico cedono troppo facilmente alla tentazione dell'indogermanità. Mancando ora la possibilità di facili combinazioni, nel desiderio di muovere qualche passo in avanti, l'attenzione si è rivolta alle voci etrusche associate colle latine. Di qui l'opera grandiosa di W. Schulze, *Zur Geschichte lateinischer Eigennamen*, dove, assai più sistematicamente che non avesse fatto il Deecke nella seconda edizione degli *Etrusker* del Müller, egli mette in continuo raffronto il materiale onomastico latino coll'etrusco. Ne risulta in modo convincente che oramai nessuna rigorosa ricerca si può fare nel campo del nome latino senza tener conto dell'etrusco e viceversa.

[1] Non credo corrisponda al vero in questo punto la notizia data dal prof. Skutsch. Il punto di vista fra il prof. Lattes e i suoi oppositori resta inevitabilmente diverso. Egli consente infatti che l'etrusco per ora non possa trattarsi come il latino, l'umbro, l'osco e che le infinite somiglianze non siano ancor tali da permetterlo; ma queste somiglianze restano sempre per lui così significanti da disporlo favorevolmente verso ogni concordanza, quantunque ritenga doveroso l'imporsi grandi cautele non solo di fronte ad esse, ma più ancora di fronte alle discrepanze, senza necessità affermate prima di accettarle.

Il *Materiali da cui si deduce la lingua etrusca* (pp. 775-786). Questi sono arrivati a noi per via indiretta e per via diretta. Per via *indiretta* si conoscono alcune voci conservate dagli scrittori greci e latini, la maggior parte da Esichio, e dal *liber glossarum* (in Götz, *Corpus gloss.*, VI, p. 602) i nomi dei mesi da marzo ad ottobre: *Velcitanus, Cabreas, Ampiles, Aclus, Traneus, Ermius, Celius, Xosfer.* (Lo Skutsch non tien conto qui dei nomi propri di persona). Per via *diretta*, ossia per mezzo dei manoscritti e delle iscrizioni, ci è pervenuto tutto il resto. L'unico testo manoscritto è quello delle fasce della mummia di Agram scoperto e pubblicato da J. Krall nel 1892. Si tratta di alcune strisce di un rotolo di lino (*liber linteus*) mescolate alle fasce di una mummia d'età greco-romana, colle quali si poterono restituire quasi per intero dodici colonne di scrittura contenenti 1500 parole all'incirca. Sul contenuto non si possono far altro che congetture. Il fatto però che la maggior parte delle voci che si conoscono è d'indole sacrale, legittima l'ipotesi che si abbia qui qualche frammento di uno dei *libri Etrusci* o *Tagetici*. Le iscrizioni etrusche sono circa 8000 di diversa estensione, ma contenenti la maggior parte soltanto nomi di persone. Le più antiche possono risalire al 600 a. C. ed anche più. Le più recenti, tra cui naturalmente le bilingui scritte con lettere latine, discendono fino al periodo augusteo. Come lingua morta l'etrusco deve essere continuato ancora più tardi, se, come narra Ammiano, gli aruspici che seguivano l'imperatore Giuliano potevano leggere i loro libri rituali. Quanto alla distribuzione topografica, la maggior parte delle iscrizioni appartiene al mezzodì e all'oriente dell'Etruria propriamente detta da Corneto Tarquinia a Chiusi. Al di là degli Apennini esse si estendono al territorio di Bologna, e alla costa dell'Adriatico a Pesaro, dove si trovò la bilingue del *haruspex fulguriator* Cafatius, e a Novilara dove [illegible] c'è un'iscrizione del VI secolo la quale, se non è veramente etrusca, mostra coll'etrusco non poche somiglianze. Con scrittura molto vicina all'etrusca si trovano iscrizioni nell'alta Italia intorno ai laghi e in alcune valli delle Alpi. Mentre alcune, come quelle scritte coll'alfabeto così detto di Lugano, sembrano spettare ai Liguri, altre poche coll'alfabeto di Sondrio si possono attribuire agli Etruschi, una di Tresivio (Valtellina), una di Voltino (Garda), e una terza di Rotzo presso Bassano. Più verosimilmente etrusche sono quelle dell'alfabeto di Bolzano trovate da Verona in su fino a Matrey presso Innsbruck. A ponente si trova qualche traccia di nome etrusco nella Sardegna; a mezzodì nelle iscrizioni falische, nel nome stesso di Roma, delle sue più antiche tribù, e soprattutto nella Campania. Qualche resto d'iscrizione si trovò anche fuori d'Italia: sopra una laminetta d'avorio a Cartagine, e nel *liber linteus* della Mummia in Egitto, dove si rinvenne anche uno specchio etrusco; ma il cimelio più importante sono le due iscrizioni di Lenno appartenenti al sec. VI a. C., ed ora nel Museo nazionale di Atene, per le quali la grande somiglianza coll'etrusco è un fatto quasi universalmente riconosciuto (cfr. *Ausonia*, 1906, p. 129).

Le iscrizioni più estese e più importanti per l'interpretazione, fatte su pietra o terracotta, sono le seguenti: 1° Il tegolo di S. Maria di Capua, ora nel Museo di Berlino, che malgrado i gravi danni subiti, offre 300 parole, e appartiene al V secolo all'incirca. 2° Il cippo di Perugia, con circa 120 parole, di età più recente. 3° L'iscrizione di nove linee della Grotta del Tifone di Corneto Tarquinia. 4° L'iscrizione di S. Manno con 30 parole, presso Perugia. 5° Alcune iscrizioni di sarcofagi di Tarquinia, di Viterbo e di Toscanella (per quelle di Toscanella vedi *Ausonia*, 1906, p. 129 nota). Su metallo sono le seguenti: 6° Il così detto Tempio di Piacenza, cioè un fegato di bronzo, sul quale sono inscritti nomi di divinità in sedici campi, corrispondenti alla divi-

[illegible] 5° [illegible] via indicata dal metodo [illegible] quella che offre maggior garanzia, ma non è sempre molto semplice, e spesso conduce soltanto ad una sicurezza relativa. Confrontando insieme p. es. le iscrizioni di due diversi cinerarii contenenti il nome del defunto, *seϑre pusca seϑres* e *seϑre casni caial* (CIE. 2653 e 3904) si deduce che la desinenza *s'* od *s* è parallela ad *-al* come segno di genitivo. In seguito poi, considerando insieme le iscrizioni *mi fuluial* (Fabretti, 354), *milanχusies latimes* (Fabretti, III, 303), *minumusies' s'emus'aϑnis'* (CIE. 423), si vede chiaramente che la particella *mi* indica il possesso e che le voci seguenti a *mi* sono genitivi di nomi propri di persona. Nelle iscrizioni sepolcrali spesso accanto al nome e all'indicazione della parentela, in luogo del latino *annorum VI* o *vixit annos XX*, si trova la voce *avils* seguita da segni numerali e qualche volta da *lupu*: ne deriva l'ipotesi che *avils* sia la voce etr. per « anni ». Analizzando poi p. es. la clausola *avils XX tivrs s'as* e confrontandone gli elementi con altri esempi di altre iscrizioni, si viene alla conclusione che *tins'i tiurim avils* corrispondano a « giorno mese anno » ecc., ecc.

Per ciò che riguarda i *nomi* si può inoltre osservare: *a*) che, circa i nomi di parentela, alla nota serie di *clan, sec, puia*, qualche altro si può aggiungere, ma non sempre con eguale sicurezza, come *ati* per madre, *ϑura* per fratello, *nefts'* per nipote, *prumaϑs* per pronipote; *b*) che, circa i nomi di cariche, qualche cosa si può congetturare, nelle iscrizioni di tombe particolari appartenenti ad uomini, intorno ad alcune parole o gruppi di parole che s'incontrano ripetutamente accanto al nome proprio e all'indicazione dell'età. Una di tali voci sarebbe *maru*, *marnu*, ecc. che con ogni verosimiglianza va con umbro *maron-*, e accanto a *maru* il titolo diversamente scritto *zilaϑ*, *zilat*, ecc.

Per ciò che riguarda il *verbo*, la nozione più sicura e più importante che si ha, è che la terza persona sing. del perfetto usciva in *-ce*, nozione a cui giunse già per primo il Lanzi. Per es. l'iscrizione incisa sulla statua dell'arringatore (CIE. 4196) *aules'i metelis' ve. vus vesial clens'i cen fleres'tece* verrebbe press'a poco a dire: « ad Aule Meteli figlio di Velio e di Vesia questa statua pose ». Similmente sono perfetti di terza persona *arce, avence, acnanasa* nel significato all'incirca di *habuit, genuit, amce* di *fuit, svalce* o *lupuce* di *vixit, zilaχce* di *fuit zilaϑ*. Una seconda forma di perfetto terza singolare è l'uscita in *-ne*, come in *leine* col significato probabile di *vixit, line* col significato di *fecit, mulune* col significato di « eresse », « fondò ». Per ciò che riguarda i *numeri*, il punto di partenza sono le voci numerali dall'uno al sei che si trovano scritte sui dadi di Toscanella, in modo che *maχ* si legge sulla faccia opposta a *zal*, *ϑu* su quella opposta a *huϑ*, *ci* su quella opposta a *s'a*. Che si tratti di voci numerali si conferma da ciò: 1° che una parte di esse colle desinenze *-z*, *-zi*, o simili, si trova nelle denominazioni delle cariche, per indicare quante volte il defunto coprì una data carica: tali sarebbero *cizi*, *ϑunz*, *eslz*; 2° che nell'indicazione dell'età sulle tombe le voci numerali dei dadi si ritrovano allungate di una sillaba, della quale la caratteristica essenziale è *-alχ*: sarebbero queste i nomi delle decine: per es. da *ci* deriverebbero *cealχ*, *cialχus'*, ecc., da *s'a* forse *sialχveiz*; da *zal* deriverebbe in altra forma la decina *zaϑrum*. I nomi delle decine *semφalχls*, *cezpalχals*, *muvalχls* derivano da numeri che non sono sui dadi e che corrisponderanno alla serie 7-9. Varie sono le ipotesi sul significato delle singole voci. Non pare che *ci*, *ϑu*, *zal* equivalgano ad uno, perchè queste voci accompagnano nomi di cariche sostenute, e non è probabile che si dica a titolo di onore per un defunto che fu, a mo' d'esempio, *semel consul*,

[illegible] me degli Etruscologi. Cfr. E. Lattes in parecchi [illegible] e specialmente: *L'iscrizione etr. della Mummia* [illegible] *nuovo libro del Pauli intorno alle iscrizioni di* [illegible] *Rendiconti del R. Ist. Lombardo*, 1894, pa- g [illegible] 4 [illegible].

...mi ... neppure ... può esser uno perchè si accompagna con plurali, restano per indicare l'uno *maχ* e *θu*. È probabile che *maχ* significhi uno e *zal* due: tutto il resto è semplice ipotesi.

IV. *Considerazioni generali e conclusione.* — I fatti raccolti qui sopra dovrebbero rappresentare i risultati più sicuri degli studi etruscologici. Lo Skutsch non ha voluto entrare nella questione della formazione delle parole, per quanto a ciò lo invitassero parecchi dati accertati dallo Schulze, perchè le conclusioni che da questi si possono trarre, per dare almeno una risposta negativa al problema della parentela degli E., sono assai più scarse di quelle offerte dal materiale lessicale e dalla teoria della flessione. È impossibile tentare comparazioni fra etrusco e lingue non indogermaniche, e nulla si può dedurre da semplici consonanze. Soltanto forse una volta si può constatare una consonanza in due o tre numerali, e a mala pena una volta in un nome di parentela, non mai una corrispondenza per la serie interna dei numeri dei dadi o per quel *gentivus genitivi* in *al is'la* e *-us'la* così caratteristico. Nè si ottiene di più saggiando l'etrusco con lingue indogermaniche escludendo le italiche. La tesi che l'etrusco sia non solo una lingua indogermanica, ma una lingua speciale italica, ha un fondamento alquanto diverso dalle altre ipotesi, sopratutto per alcune somiglianze affatto opposte agli altri confronti. L'argomento pregiudiziale già formulato dal Bücheler (*Rhein. Mus.*, XXXIX, 400) sta in questo, che due potenti linguaggi come l'etrusco e il latino, anche se non ebbero alcuna intima comunanza, non possono essere vissuti per secoli l'uno accanto all'altro, senza che l'uno abbia esercitato sull'altro un'azione considerevole. Resta ora a vedere fin dove possano essersi spinte le mutuazioni di linguaggio fra Etruschi e Romani. Lo Skutsch ammette che le concordanze dell'etrusco colle lingue italiche, non solo nella formazione dei nomi, ma anche nelle radici e nei suffissi sono tante da non potersi negare che gli uni e gli altri si siano scambiati fra loro parecchi materiali: p. es. il suffisso *io* comune a tutte le lingue indogermaniche, è costante in un gran numero di gentilizi etruschi; i gentilizi etruschi in *-na*, *-ena* e più ancora in *-tius*, *-trius*, *-torius* accettati dai latini; molti cognomi in *-o* e in *-a*; la comunanza di parecchi prenomi; ma egli ripete di non volersene occupare, e passa ad esporre ciò che nell'etrusco ricorda più da vicino l'italico o l'indogermanico per conchiudere che nessun reale argomento se ne può dedurre per una supposta parentela etrusco-indogermanica. 1) Sono desinenze di nom. sing. femminile indoger. *-a*, *-ia*, *-i*; ma come sta il femm. *marcnei* di contro al maschile *marcna*? La desinenza maschile *-e* (p. es. *marce* = *Marcus*) corrisponde a indoger. *-os* lat. *-us*; con maggior conformità all'indogermanico si trova anche *-es* ma, questo solo nei nomi gentilizi. 2) Il genitivo, quando è formato in *-s*, ha impronta indogermanica (es. *ramθas*, *velus* come *familias*, *Castorus*); ma come va che nel nominativo maschile l'indogermanico *-os* si è ridotto ad *-e*? Ciò vuol dire che nei genitivi etruschi *-us*, *-as*, *-es* si avrebbe il caso di una riduzione, per caduta di *-a*, dai suffissi *-usa*, *-asa*, *-esa*. Ora la desinenza *-sa* non trova analogie fra le lingue indogermaniche. Si è voluto invece mettere in relazione la desinenza di genitivo *-al* con la desinenza latina di aggettivo in *-alis* (cf. *erilis filius* di Plauto), ma vi si oppone il senso linguistico del latino, e per di più mancano esempi simili nelle altre lingue italiche.[1] 3) Le forme verbali in *ce* si sono confrontate col greco *-κε*. Ciò ammesso, l'etrusco si differenzierebbe dall'italico; ma va osservato inoltre che il perfetto greco in *κ-* è relativamente recente, e che nell'etr. questo suffisso *-ce* ora c'è ed ora manca affatto. 4) La somiglianza fra la enclitica *-c* e il latino *-que* è evidente, così fra *nefts prumpts* e *nepos pronepos*, ma è

[1] Vedi sopra cc. 142-143 nota 1.

nato d'altra parte che tali indicazioni di gradi di parentela possono essere mutuate, e che accanto all'enclittica *-c* viene l'altra più propria degli etruschi *-m*. Se l'etrusco nei casi enumerati si fosse conservato realmente fedele alla natura indogermanica, questi non sarebbero *rari nantes*, ma si conterebbero a centinaia. Ora invece: 1° nella flessione nominale l'etrusco risulta affatto diverso dall'indogermanico soprattutto per il *genitivus genitivi*, ed anche *clensi*, se realmente dativo da *clan*, e il suffisso di plurale *-ar* non possono essere indoger.; 2° tra i numerali, *maχ huθ zal cezp* non si possono confrontare cogli indogermanici, e lo stesso dicasi di *θu*, dato che il due in etrusco sia *zal*; *semφ* appare declinabile, mentre nessuna unità sopra il quattro lo è tra le lingue indogermaniche; manca poi affatto il *tri-* così caratteristico a tutte; 3° anche nel lessico, pur non contando voci come *avil, tiv, hinθial*, ecc., divinità come *turms, turan* ecc., i nomi di parentela *clan* = figlio, *sec* = figlia, *puia* = moglie (*θura* = fratello?, *ati* = madre?) sfuggono alla comparazione con le voci corrispondenti indogermaniche, nè bastano come prova in contrario gli esempi citati di *nefts* e *prumts*. Lo Skutsch conclude ripetendo la proposizione: « Οὐδενὶ ἄλλῳ ἔθνει ὁμόγλωσσον » — diese Weisheit des Dionys von Halikarnass bleibt auch die unsere. Möchten denn wenigstens reiche weitere Funde die schwere Aufgabe erleichtern, das Etruskische aus sich heraus zu erklären ».

Sullo stato presente della questione etrusca. Su questo argomento il dott. Herbig pubblicò lo scorso anno due articoli nella *Beilage zur Allgemeinen Zeitung* (n. 92 e 93, 1 e 2 maggio) di Monaco, i quali furono riuniti da lui in un opuscolo di pp. 24 dal titolo: *Zum heutigen Stand der etruskischen Frage*. Premesse alcune considerazioni generali sulle opposte sentenze che si contendono il campo intorno alla soluzione del problema, egli conduce il suo discorso intorno a tre argomenti principali: l'origine e la diffusione degli E.; il tipo antropologico degli E. e svolgimento delle loro sepolture; la lingua etrusca.

1. Gli E. vennero in Italia come conquistatori con cultura e con forze assai più grandi di quelle degli Italici (arrivati probabilmente assai prima attraverso le Alpi), ma furono in origine poco numerosi. L'alfabeto fu dato loro verso il sec. VII da una colonia calcidica dell'Italia meridionale, forse da Cuma. Le più antiche iscrizioni, alquanto posteriori alla fine del secolo VII, provengono dall'Etruria meridionale; ma anche quelle di Bologna hanno nella lingua e nella scrittura un'impronta egualmente antica. Accanto alle differenze locali della cultura etrusca appare inoltre un distinto contrasto al di qua e al di là dell'Appennino, come press'a poco fra le necropoli di Cere e Tarquinia e la certosa di Bologna; per cui nasce il sospetto che l'immigrazione etrusca sia avvenuta a schiere distinte e per diverse vie, in parte pel Tirreno in varî punti della costa Toscana e in parte per l'Adriatico fino al delta del Po. Il punto originario di partenza potrebbe essere stata o la penisola Balcanica o l'Asia Minore; ma ragioni decisive non abbiamo per scegliere l'una piuttostochè l'altra ipotesi.

2. Per ciò che riguarda il tipo antropologico non si hanno risultati sicuri (p. 11). Nulla ha potuto nè forse potrà dire la craniologia, e solo con grande cautela si può attingere qualche cosa dal materiale figurato. Le immagini della divinità sono importazione diretta o riproduzione e imitazione dei tipi orientali, specialmente greci. Le maschere mortuarie, i vasi-canopo, le figure di contadini guerrieri e sacerdoti nel loro costume caratteristico, i morti riprodotti sulle stele di Bologna o sui coperchi degli ossari e dei sarcofagi, ci danno rappresentazioni di tre tipi diversi (p. 14): o da esemplari orientali, o da esemplari greci, o di carattere etrusco naturalistico con cranî brachicefali, con visi stretti e con tendenza spiccata alla pinguedine; ma sarebbe molto

arrischiato l'asserire che solo le rappresentazioni di questo terzo tipo riflettono interamente e fedelmente il carattere etrusco. Nè maggiori indizi si possono trarre dal colore degli occhi e dei capelli, per lo stato infelice di conservazione nel quale ci sono pervenute le statue e le figure dipinte. Circa le sepolture (p. 15) rimane dubbio se le tombe etrusche a camera siano una derivazione naturale da quelle a fossa e a pozzo, o non piuttosto un'importazione dai tumuli e dalle tombe dell'Asia Minore scavate nella roccia. E circa la diversità del rito di cremazione o d'inumazione, si discute sempre, se il primo sia proprio delle tombe a pozzo e italico, il secondo delle tombe a camere ed etrusco, e se quelle a fossa rappresentino uno stato intermedio in cui entrambi i riti erano praticati, e si attendono nuovi e più ampi studi su tutto il materiale etrusco per poter tentare una sintesi qualsiasi.

3. La lingua etrusca, oltre che da non molte glosse (parole e nomi) conservati nei testi letterari, è giunta fino a noi in più di 8000 iscrizioni, la maggior parte delle quali — circa il novanta per cento — non contiene altro che nomi propri di persona (p. 17). Questi si intendono e si traducono esattamente, ma la lingua rimane incomprensibile, e gli sforzi fatti negli ultimi anni per rompere l'enigma non hanno portato a risultati durevoli. Le speranze migliori di trovare una via d'uscita stanno nei lavori preparatori sistematici, condotti con infinita pazienza e con spirito critico, che hanno ora un punto sicuro di partenza nel *Corpus Inscr. Etruscarum*. Si può contare anche su nuove scoperte, come l'iscrizione della Mummia di Agram che attesta relazione di Etr. coll'Egitto nel sec. III a. C., il fegato inscritto di Piacenza che fa balenare l'ipotesi di antichissimi rapporti colla Babilonia, il tegolo di Capua che ha dimostrato la realtà storica di una dominazione etrusca in Campania, come le iscrizioni di Lenno; ma ciò che pare assicurato fino ad oggi è che l'etrusco non è lingua indogermanica nè semitica, e che esso può confrontarsi solo con se stesso: l'etrusco per l'etrusco. Nel complesso lavoro d'indagine gli studiosi devono porgersi scambievolmente la mano: la soluzione dell'enigma giace sepolta nel buio e noi dobbiamo avvicinarci ad essa a piccoli passi.

I. Corpus Inscriptionum Etruscarum. — Come già fu preannunciato lo scorso anno (*Aevum*, I p. 120), è comparso recentemente, coi tipi di I. Ambrosius Barth, di Lipsia, il primo fascicolo della continuazione del *Corpus Inscr. Etr.: Volumen alterum post Carolum Pauli auctore Bartholomaeo Nogara ediderunt Olaus Augustus Danielsson et Gustavus Herbig*. In questo fascicolo, che inaugura la prima parte del secondo volume, il prof. O. A. Danielsson ha raccolto le iscrizioni che appartengono alla regione Volsiniese intorno ai centri principali di Orvieto e di Bolsena. Precede (pp. 1-4) una accurata introduzione intorno al nome, alle vicende storiche e all'estensione della regione Volsiniese, e intorno alla qualità e alla forma de' suoi monumenti scritti; seguono (pp. 5-7) le notizie principali circa gli scavi e le scoperte fatte intorno ad Orvieto, circa l'età e la struttura dei sepolcri della sua necropoli, circa i luoghi e il modo con cui sono conservate le iscrizioni; quindi in ordine progressivo dal n. 4918 al 5152 le iscrizioni appartenenti ad Orvieto e al suo territorio (pp. 7-86), dal 5153 al 5210 quelle del territorio di Bolsena (pp. 87-104). Il metodo seguito nella pubblicazione delle iscrizioni è quello del primo volume: ogni qual volta si poterono rintracciare gli originali, questi furono riprodotti con facsimili tratti da calchi, disegni e fotografie; quando gli originali mancarono, furono riprodotte le trascrizioni che ne fecero i primi editori, tenuto conto d'ogni discrepanza tra le varie lezioni. Soltanto il testo che accompagna le iscrizioni differisce qua e là per maggiore ampiezza da quello del primo; ma non vi sarà alcuno che

vorrà muoverne lagnanza, perchè in generale questa maggior ampiezza dipende dalle note bibliografiche che si riferiscono alle singole iscrizioni e giovano allo studioso per metterlo al corrente delle indagini e delle varie ipotesi ventilate in proposito dai filologi e dagli etruscologi più insigni. A questo fascicolo seguiranno altri colle iscrizioni proprie dell'Etruria meridionale e occidentale sino ai confini del territorio di Volterra. — Nella seconda parte di questo nuovo volume, di cui è prossima la comparsa del primo fascicolo, opera speciale del dott. Herbig, saranno comprese le iscrizioni trovate fuori dell'Etruria propriamente detta, in Italia e altrove, e tra queste specialmente l'iscrizione di Capua e quella della Mummia di Agram: verranno poi le iscrizioni di origine incerta, l'*instrumentum*, gli *addenda* e *corrigenda* e gl'indici. Gli editori negli anni precedenti hanno ordinato il materiale e distribuito il lavoro in modo, da sperare che il proseguimento dell'opera possa compiersi regolarmente senza grandi interruzioni.

Cenni biografici e bibliografici intorno a C. Pauli. — Nel *Jahresbericht üb. die Fortschritte der klass. Altertumswissenschaft* il Dr. Herbig dedica alcune pagine (54-75) alla memoria del tanto benemerito editore del *Corpus Inscr. Etruscarum* morto immaturamente a Lugano il 4 agosto 1901. Queste pagine devono essere conosciute da quanti si occupano di etruscologia, non solo perchè, oltre preziose notizie biografiche, contengono in ordine cronologico l'indicazione di tutti gli scritti del Pauli, ma anche per il largo resoconto che l'Herbig dà (p. 62 e seg.) di altri lavori in tutto o in parte inediti che il compianto etruscologo ha lasciato.

Iscrizione etrusca di S. Maria di Capua, ed etr. S'ul o sul accanto a lat. Sol. — Col titolo « Nuovi appunti intorno alla grande iscrizione etrusca di S. Maria di Capua » il prof. E. Lattes pubblica nei *Rendiconti del R. Ist. Lombardo*, serie II, vol. XL (1907) p. 737 e segg. un nuovo manipolo di congruenze del testo campano colle iscrizioni etrusche propr. dette e una nota intorno alla voce etrusca *s'ul sul* in rapporto al latino *Sol*.

Già nei *Rendiconti* medesimi del 1904 (p. 703-709), egli aveva enumerato trentacinque casi di due o più parole, uguali od analoghe, associate nel medesimo inciso, argomentandone concordanze probabili del concetto: a quelli egli ne aggiunge ora dieci altri, per cui la somma delle congruenzê studiate arriva a quarantacinque. Si occupa in seguito (pp. 741-748) della voce etr. *s'ul sul* in rapporto al latino *Sol*, e ribadisce con nuovi argomenti la congettura da lui altre volte esposta, che *s'ul sul* sia probabilmente nome di deità indipendente, ed anzi secondo verosimiglianza il riflesso etrusco di lat. *Sol*, come p. es. *Vetisl*, *Martiθ*, *Menrva*, *Neθunsl*, *Selvansl* sono il riflesso di lat. *Vedius*, *Marte*, *Minerva*, *Neptunus*, *Silvanus*. Insieme a *sul* egli studia specialmente la voce *Leθam* sei volte associata al primo nell'iscrizione di Capua, e le voci *Caθ*, *Caθa*, *Cauθas*, e conchiude che l'identità di etrusco *s'ul* o *sul* con latino *Sol*, la sua parentela con *Leθam* e con *Caθ* o *Cauθas*, e la qualità solare di queste divinità gli sembrano « tanto verosimili, da potersi tenere, sino a prova contraria, quasi come certe » (p. 748).

Iscrizioni preelleniche o tirreno-etrusche di Lenno. Nuovi studi del prof. E. Lattes nei *Rendiconti del R. Ist. Lombardo*, serie II, vol. XL (1907) pp. 815-864.

In questi nuovi studi il prof. Lattes riprende la tesi della parentela delle iscrizioni di Lenno colle etrusche, contro i dubbi manifestati in proposito da storici come Hommel e Niese, da un glottologo come Augusto Fick e confermati da Wilamowitz e ultimamente anche dal Danielsson (cf. *Ausonia*, 1906 p. 120 e seg.). Egli sottoscrive interamente alle ragioni che in favore della parentela lennio-etrusca formula lo

Skutsch nell articolo *Etruskish Sprache* di cui sopra, e alle otto prove da lui enumerate ne aggiunge di rincalzo altre rimaste in parte finora inavvertite. — Tali sono: 9-10. Il riscontro tra la formola iniziale della lennia B *Holaiezi*: Φ*okiasale* ; e quella iniziale della tomba cornetana dell'Orco *Larθiale Hulχniesi*, a cui si aggiungono il principio dell'iscrizione arcaica del cippo di Volterra (CIE. 48) *Tites'i Cales'i*, l'inciso principale del cippo di Perugia (CIE. 4538 A 9) *Aules'i Velθinas'*, l'iscr. della statua dell'arringatore C. I. E. 4196 *Aules'i Metelis'*. — 11. Il riscontro tra la formola iniziale della lennia A *Holaie* ; z ; colle prime parole dell'epigrafe di Tresivio (F.[1] 2) *z* ; ; *esia*, ossia *Zetra Esia*. Notisi poi che la forma peculiare dello *Z* e del *L* nell'iscrizione di Tresivio corrisponde perfettamente a quella di *Z* e di *L* nelle lennie. — 12. Il riscontro di *naχoθ* della lennia A, con etr. *napti s'uθi-θ s'uθi-ti* (nel sepolcro). — 13. La concordanza nelle due formole in lennie A e B: A (-*siazi* : : *mara. z* ; *mar sialχvei.z* ; *avi* : *z* e B = *aviz* : *sialχviz* : *marazm* : *aviz*), le quali, secondo congetturano Pauli, Krall, Lattes e Skutsch, conterrebbero l'indicazione dell'età del defunto, forse identica in entrambe, come in altri esempi etruschi. — 14. La concordanza inoltre nella iterazione epitaffiale, come si vede nelle due formole accennate, e come s'incontra non di rado nella epigrafia etrusca. — 15. La concordanza nella medesima formola dell'età in lennio *avi-z* con etr. *avil-s' avil-s* per effetto dello scadimento di *L* come *ri-z* accanto a *ril-s ril ri* ecc., *zi-z* accanto a *zil zi* ecc. — 16. La concordanza nella ripetizione di *aviz* nella stessa formola, come più volte nelle stesse iscrizioni etrusche è ripetuta la voce *clan* (= figlio) oppure il gentilizio. — 17. La concordanza del lennio *sialχveiz aviz* con etrusco *avil si* e *avil-s ci-s*, qualora si ammetta che *si* può stare per *ci*. — 18. La concordanza del lennio e dell'etrusco nel valore copulativo di *-m*, e del lennio *maraz* con etr. *maχ* nel significato di (uno). — 19. Tre concordanze lessicali: *zivai* immediatamente prima della formola per l'età lennio B: *zivai aviz sialχvi*, e lennio A: *zivai sialχveiz aviz*, precisamente come in etrusco F. 2100 *zivas avils XXXVI lupu*; *zeronai morinail* in lennio A come nell'iscrizione della Mummia VII. 20 *s'uci murin* e 21 *pruscle zeri*; *arai tiz* in lennio B come in F. 2240 tav. 41 *ti*: *arce* e nell'iscr. di Capua 10 *ti ar*. — 20. Altre concordanze fonetiche morfologiche o sintattiche: *sialχveiz* o *sialχviz* come, p. es., nell'iscr. della Mummia *catneis catnis*; *arai* ed etr. *arce*; *zeron-aiθ* come *cale-θ zaren-eθ* ecc. dell'iscr. della Mummia; *vanal-asial* e Φ*okia-asiale* come etrusco *Meel-asial Fal asial* ecc. In seguito (p. 856 e seg.) il Lattes fa rilevare l'accordo degli studiosi in più d'un tentativo ermeneutico, e riferisce intorno ad alcuni nuovi risultati d'interpretazione sul fondamento di fatti in parte già avvertiti e in parte nuovi. Tali sarebbero la corrispondenza delle voci lennie *zeronaiθ* e *naχoθ* tra loro come casi locativi, le quali significherebbero (nel sepolcro). Osserva proseguendo, che *evisθo zeronaiθ* di lenn. A e *zeronaiθ evisθo* di lenn. B, per via di raffronti con etr. *ces ces-ana sval θas tenθas*, potrebbero significare (sepolto nel sepolcro); che *zeronai* sotto il riguardo morfologico può prendersi come nome ed anche come verbo locativo con funzione verbale; che *zivai* fu probabilmente verbo, per ciò che si trova nella formola *haralio zivai* parallelo di *epteziio arai*, dove *arai* pareggia quasi certamente etr. *arce*, ossia (fece). Accenna di poi (p. 860 e segg.) alcuni fatti paleografici che rincalzano la parentela dei testi lennii cogli etr. Così, se lo *Z* lennio si trova nelle iscrizioni paleofrigie, esso compare la prima volta in Italia nel *Cosa Cozano* dalle monete attribuite da qualche numismatico all'etrusca città di Cosa. Due *z* delle iscrizioni di Lenno avrebbero forma diversa, per mo' di dire, quadrilinea; ed una forma simile avrebbe lo *z* nell'epitaffio di Tresivio, nella stele arcaica di Vetulonia e nell'inscrizione di Cere di F.[1] 450. Analogamente nell'iscrizione lennia di tre linee

la lettera [illegible] risulta [illegible] volta, come di regola in greco, di quattro linee, e due volte, alla foggia latina, di tre; e così pure in parecchie iscrizioni etrusche, tra cui l'arcaica di Vulci (F. 2201), nella quale ricorrono insieme il *s* greco di quattro linee e quello di tre. Il θ crociato è costante nell'iscrizione lennia di otto linee, e così è nelle paleo-etrusche, mentre manca affatto nelle paleofrigie. Che se *l* ha la figura del 7 paleogreco contro l'uso normale etrusco, questa forma compare tra i Messapi e i Veneti, e ritorna nell'iscrizione già citata di Tresivio. L'A. termina in fine (p. 863): « Parmi si possa affermare che le due iscrizioni preelleniche o tirreno-etrusche di Lenno trovano sotto più d'un rispetto riscontro preciso specie nei testi etruschi od etruscheggianti dell'Italia settentrionale: cadrebbero così, almeno in parte, le obiezioni contro l'italiana provenienza, propugnata da Ed. Meyer, e dietro lui pur da me sempre, del quirite di Lenno e del dialetto etrusco parlato da' suoi ».

Di altri importanti lavori etruscologici del prof. E. LATTES, comparsi or ora in pubblico, sarà dato conto nel prossimo fascicolo: qui ne annunciamo soltanto il titolo.

Vicende fonetiche dell'alfabeto etrusco. — Tra le *Memorie* del R. Istituto Lombardo di scienze e lettere, vol. XXI (XII della serie III), fasc. 7 pp. 303-356. Milano, Hoepli, 1908.

Le annotazioni del Torp alla grande iscrizione etrusca di S. Maria di Capua. — Estratto dagli *Atti* dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti di Napoli, vol. XXVI, pp. 1-16. Napoli, Tip. dell Università, 1907.

Zum Alphabet und zur Sprache der Inschrift von Novilara. — In *Hermes*, vol. 43 (1908) pp. 32-37.

Iscrizioni falische del Museo di Villa Giulia. Fin dal 1903, col gentile assenso dell'Ispettore Angelo Pasqui, allora direttore, tutte le iscrizioni del Museo di Villa Giulia furono raccolte e copiate per il *Corpus Inscr. Etruscarum* dal Dr. Nogara e dal Dr. Herbig. Nell'estate del 1905 il Dr. Thulin, di ritorno da un viaggio in Grecia, esortato dal direttore prof. E. Rizzo e coadiuvato dall'ispettore ing. Mengarelli, rifece per proprio conto tutto il lavoro, compiendolo con una visita a Civita Castellana; ed ora nel 3° fascicolo del vol. XXII (1907) delle *Mitteilungen* dell'Istituto Arch. Germanico (*Roemische Abteilung*) pp. 255-310, il medesimo Dr. Thulin, di pieno accordo col Dr. Herbig, pubblica 64 iscrizioni falische, la maggior parte delle quali (n. 11-60, 64) appartengono al Museo di Villa Giulia, mentre le prime 10 e quelle dal 61 al 63 si trovano ancora a Civita Castellana. Le iscrizioni dal n. 11 al 35 sono dipinte su tegoli intonacati prima di calce, in modo però che raramente un'iscrizione appartiene ad un tegolo solo, ma occupa la superficie di più tegoli, i quali nei varî trasporti subìti andarono disordinati e spesso anche spezzati in varii frammenti. Occorre quindi un lavoro molto paziente per rintracciare i tegoli e i frammenti che compongono ogni iscrizione, e ciò il Dr. Thulin ha saputo fare egregiamente, accompagnando la sua pubblicazione con facsimili e con larghi commenti paleografici e grammaticali che riprovano la sicurezza delle sue ricostruzioni. Le iscrizioni dal 36 al 54 sono per lo più dipinte su frammenti di ciotole trovati negli anni 1901-1902 negli scavi del tempio di Mercurio ai *Sassi Caduti* presso Falerii,[1] e tranne i n. 49-54, contengono tutte o per intero o in parte il testo *titoi mercui efiles*. Le altre iscrizioni del Museo dal 55 al 60 appartengono alla necropoli di Celle presso Civita Castellana. L'iscrizione del

[1] Questi frammenti, con altre interessanti terrecotte figurate e dipinte che ornavano il tempio, si trovavano nel 1904 in vendita presso un antiquario di via Sistina. Chi scrive queste linee ne avvertì la Direzione degli Scavi, la quale in seguito li acquistò per il Museo di Villa Giulia; ma egli non ebbe facoltà di vederli se non dopo lo studio fattone dal Dr. Thulin.

n. 64 e di Ardea (*non falisca*), ma il Thulin la pubblica colle altre, perchè la ritiene falisca. All'articolo segue l'indice delle parole contenute nelle iscrizioni.

La tomba Regolini-Galassi e le altre rinvenute al Sorbo. — È questo il titolo di un lungo articolo pubblicato dal prof. Pinza nel vol. XXII (1907) delle *Mitteilungen* dell'Istituto Arch. Germanico, *Roemische Abteilung*, pp. 35-186.

Quando, dopo il 1837, il Camerlengato decise l'acquisto dell'intero materiale raccolto dai soci Regolini e Galassi nei loro scavi in due località diverse di Cervetri, i corredi della tomba intatta che porta il loro nome erano tenuti ancora distinti dall'altro materiale sporadico; questo e quelli furono invece parzialmente confusi allorquando furono esposti nel Museo etrusco, essendo state allora divise le oreficerie dagli oggetti in bronzo ed in ferro; e di questi, con un criterio tutt'altro che scientifico, fatta una cernita, i frammenti di scarto furono accumulati in magazzino, cosicchè il visitatore non poteva formarsi un concetto esatto dei corredi racchiusi in quel sepolcro. Nè a ciò servivano le monografie del Canina e del Grifi, estese poco dopo la scoperta e stampate prima che il materiale fosse disperso nel Museo, ma concepite da punti di vista speciali, per cui vi si trovano pubblicati ed elencati soltanto quegli oggetti che per la maggiore conservazione, per la forma o la materia, sembrarono allora di maggior pregio. Se si eccettua però il tripode edito per errore dal Grifi nella tav. VI, fig. 4 del suo lavoro, tutto il restante materiale pubblicato o elencato in quelle monografie proveniva dalla tomba intatta; ma i disegni del Grifi erano assai scadenti, tutti quindi solevano ormai servirsi della posteriore pubblicazione del *Museo etrusco*, la quale a difetti, già constatati di disegno, aggiungeva, come ora è dimostrato, quello gravissimo di riferire ad un solo sepolcro l'intero materiale della collezione Regolini-Galassi, composta negli anni 1836 e 1837, col prodotto degli scavi in più tombe in due località distinte di Cervetri.

Nel recente lavoro il Pinza, che ha avuto la fortuna di rintracciare nell'Archivio di Stato l'incartamento relativo agli scavi Regolini-Galassi ed all'acquisto del loro prodotto, coll'aiuto di questi documenti, col confronto dei frantumi raccolti negli scavi da lui condotti nuovamente in quel sepolcro (vedi *Ausonia*, 1906, p. 121), ed infine col ripetuto esame del materiale ora raccolto per intero nel Museo vaticano, ha potuto stendere un elenco completo degli oggetti provenienti dalla tomba intatta, correggendo gli errori e le omissioni frequenti sulle precedenti pubblicazioni. L'esame del materiale gli ha reso possibile anche il compito di ricostituire parecchi oggetti, la cui vera forma era sfuggita ai restauratori ed agli editori precedenti, evidentemente poco pratici di un materiale così antico.

Furono ricomposti ora parecchi vezzi da collana di un nuovo tipo, tre medaglioni con castoni di ambra furono ricommessi con frammenti attribuiti prima a sei oggetti diversi, e furono pure ricomposte nelle loro linee generali una situla rivestita di lamine di argento e un trono coperto di lamina di bronzo. Inoltre l'A. ha dimostrato che i carri erano due, uno a due ruote che fu cremato, e l'altro a quattro deposto intatto nell'anticamera.

L'esame critico delle notizie relative alla giacitura dei corredi, prova che nella tomba intatta erano stati sepolti tre individui, una donna nella camera di fondo, o cella, ed un uomo nell'anticamera. Un altro uomo era stato sepolto nella nicchia destra, ma questo era stato preventivamente cremato col suo carro e co' suoi corredi personali. Alle minute osservazioni tecniche sui corredi, avrebbero dovuto far seguito estesi confronti, ma questi non si poterono esporre in questa pubblicazione sia per la mancanza di spazio, sia per l'assenza delle numerose tavole a ciò necessarie. Come del resto lo accenna il Pinza

stesso questo suo lavoro è adunque semplicemente provvisorio; ed alla pubblicazione definitiva egli ora attende in collaborazione col prof. Nogara, il quale si è assunta la edizione dei corredi rinvenuti nelle tombe periferiche A, I-V e dell'importante materiale vascolare greco che queste ultime contenevano.

Siamo lieti di annunciare che questo lavoro è ormai a buon punto. Si attende ora al restauro materiale degli oggetti, al quale farà seguito immediatamente l'opera che sarà edita per cura dei Musei e delle Gallerie Pontificie.

Una stele etrusca del Museo Civico di Bologna con bassorilievo rappresentante una lupa che allatta un bambino. — È questo l'argomento di un articolo del dott. P. Ducati inserito negli *Atti e Memorie* della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna, Serie 3ª vol. XXV, anno 1907 p. 486 e segg. In essa l'autore tratta dell'origine del mito di un bambino esposto e quindi allattato da una fiera in relazione colla nota leggenda di Romolo e Remo, e ne trova le tracce, oltre che nell'Arcadia, in Creta e nell'Asia Minore, specialmente in Mileto e nei vasi milesii. Suppone perciò che gli Etruschi abbiano tolto dalle rappresentazioni dei ceramisti di Mileto lo schema tipico della belva e del bambino, e che per mezzo degli Etruschi il mito sia passato con modificazioni d'indole affatto secondaria nella cerchia delle credenze romane.

Il Museo Archeologico di Perugia. — Non v'è studioso di antichità il quale non conosca almeno per fama questo Museo, il primo forse del genere che sia sorto in Italia, perchè ebbe vita fin dal 1812, quando il celebre G. B. Vermiglioli trasportò la collezione del perugino conte Friggeri, donata al Municipio, nello splendido monastèro dei Monaci Olivetani destinato all'Università. D'allora in poi esso andò sempre arricchendosi di doni e di acquisti, mercè la opera assidua di uomini come il Vermiglioli, G. Carlo Conestabile, G. B. Rossi Scotti e Luigi Carattoli, i quali ne tennero successivamente la direzione fino al 1893, senza dimenticare Ariodante Fabretti che, perugino di nascita e di formazione, ci ha dato nel suo *Corpus Inscriptionum Italicarum* la raccolta — pe' suoi tempi — più ampia e più compiuta delle iscrizioni etrusche. Ma nell'ultimo ventennio esso aveva subito parecchie traversie. Primieramente, per far posto ad alcuni gabinetti della Università, era stata chiusa una delle ale del quadriportico superiore, e i monumenti ivi collocati erano stati sparpagliati nelle altre ale: in seguito poi nuovi perturbamenti erano stati introdotti nell'ordinamento primitivo per formare una scelta delle urne giudicate migliori da esporre in una sala unica, ecc. Quando nello scorso aprile, nello storico palazzo dei Priori, fu aperta l'esposizione di arte umbra, la città di Perugia potè mostrare a' suoi ospiti anche il Museo Archeologico riordinato in modo da far dimenticare i guasti precedenti. Di ciò va data lode al buon volere del Municipio e dell'Università di Perugia e all'opera illuminata e paziente del prof. Bellucci e del suo coadiutore dott. Fiumi. Fu riaperto il braccio del quadriportico superiore usurpato prima dai gabinetti universitari, e nello spazio riguadagnato furono distribuiti secondo il luogo di provenienza i materiali scavati (per lo più urne di travertino ed olle inscritte) nell'ultimo trentennio del sec. XIX; e così negli altri bracci fu ripristinato l'ordinamento primitivo, ricostituendo fin dove fu possibile i nuclei originarî dei monumenti secondo gl'ipogei e le famiglie. Eccettuata la collezione Guardabassi, che per volontà espressa del donatore deve mantenere la sistemazione originaria, anche le altre sale furono sottoposte ad un saggio riordinamento, pel quale molti oggetti, che prima sfuggivano all'osservazione, fanno bella mostra di sè e richiamano facilmente l'attenzione dei visitatori. Merita qui di

essere in modo speciale ricordata la sala VI dei bronzi, dove gl'interessantissimi resti di quattro carri etruschi, già noti agli archeologi, hanno avuto un esposizione conveniente e tale che ne fa apprezzare il valore anche dai profani. Chiudo con un augurio, che un Museo così ordinato e così ricco continui ad essere centro di studi, e possa aumentare le sue raccolte coi nuovi materiali che gli scavi compiuti nella regione rimettono continuamente in luce.

Roma, 31 dicembre 1907.

B. NOGARA.

PAPIROLOGIA.

PAPIRI DI ERCOLANO.

L'Economia di Filodemo. Filodemo e Metrodoro. — Chr. Jensen ha nel 1906 (Lipsia, Teubner) pubblicato in edizione critica il papiro 1424 (*Philodemi* περὶ οἰκονομίας *qui dicitur libellus*, XXXIV + 106 pp.). Egli non si è contentato, come pure usava sino a poco tempo fa, di ricostruire il testo sugli apografi Napoletano) e Oxoniense, ma ha ricollazionato il papiro; ed è riuscito a stabilire approssimativamente quanto del libro ci è conservato, quanto è andato perduto, e a determinare l'ordine dei frammenti. La prefazione tratta del contenuto e del valore filosofico del libro, che è disposto in tal modo che all'esposizione delle dottrine sulla ricchezza e sull'uso di essa, che furono proprie di Filodemo e, prima di lui, di Metrodoro, va innanzi l'esposizione e la critica delle teorie proposte nell'Economico di Senofonte e in quello che è tramandato nella silloge aristotelica ed è da Filodemo attribuito a Teofrasto. Un ricco *subsidium interpretationis*, posto sotto il testo, mette il lettore in grado di giudicare il valore dei supplementi. L'edizione dello Jensen è importante anche per la critica del testo pseudoaristotelico, poichè il pap. rappresenta, come aveva già veduto il Susemihl, una tradizione migliore di quella che ci offrono i manoscritti medioevali.

Di questo trattato si è, con buon frutto, occupato S. Sudhaus (*eine erhaltene Abhandlung des Metrodor*, in *Herm.* 41, 1906, 46-58). Egli, per primo, ha determinato l'estensione dell'*excerptum* di Filodemo dall'antico Epicureo, e con tutta sicurezza grazie a criteri in parte suggeriti dalla storia delle scuole filosofiche ellenistiche (Metrodoro assale non la Stoa ma i Cinici), in parte dedotti da considerazioni stilistiche (tra le altre il trattamento dello iato). Il Sudhaus nota *in transcursu* che il trattato contenuto nel pap. 831 non può essere, come supponeva A. Korte, di Metrodoro. Un'aggiunta del Sudhaus in seguito alla ricollazione è in *Herm.* 42, 1907, 645-47.

Trattato di etica epicurea. — D. Bassi pubblica (*Papiro ercolanese inedito*, in *Riv. di fil.*, 35, 1907, 257-300) un papiro, il 346, di discreta estensione. L'argomento è morale: vi si citano definizioni di Epicuro, che non altri che il maestro può essere il soggetto dei molti ὁρίζει. La conservazione lascia molto a desiderare. Anche più che il testo pubblicato, munito di riscontri, commentato, importano nel lavoro del Bassi le notizie ch'egli dà sui nuovi provvedimenti presi per ritardare il più possibile (impedire non si può) la distruzione dei papiri svolti. Anche un'appendice sulla storia della officina è assai interessante e appare utile.

Il papiro latino 817. — G. Ferrara (*Sul papiro ercolanese latino 817* in *Riv. di fil.* 35, 1907, 466-71) dà notizia di frammenti non studiati di questo testo e promette di presentare tra non molto risultati migliori dei suoi studi. Gli Italiani riprendono, pare, la nobile tradizione del Comparetti; fin qui tra noi si era dei giovani occupato di studi ercolanesi solo il Cosattini.

Epicuro presso Filodemo. — Colui che è stato sinora il miglior conoscitore della biblioteca dei Pisoni, W. Crönert, in un suo articolo (*Lectiones epicureae I*, in *Rh. M.* 61, 1906, 414-26), in cui pubblica congetture sue a frammenti di Epicuro conservati in vari scrittori ma in ispecie in Diogene Laerzio e nel Gnomologio Vaticano, comunica pure i risultati di ricollazioni sue di citazioni epicuree di Filodemo, e aggiunge un frammento nuovo dal pap. 176. Se pur non più di papiri ercolanesi, sempre tuttavia di Epicuro (e per questo e per la comunanza del titolo qui lo si registra), parla un secondo articolo del Crönert (*Lectiones epicureae II*, in *Rh. M.* 62, 1907, 123-32). La parte più importante dello studio è costituita dalla reedizione di un papiro parigino (Musées nationaux 7733), già pubblicato dal Wessely (*Wien. Stud.* 13, 1891, 312-23). Il primo e più notevole frammento ricerca il perchè e forme e colori svaniscano con il crescere della distanza dell'osservatore; più sotto si parla del moto e della grandezza delle stelle. Il Crönert, indotto da ragioni dottrinali e stilistiche, rivendica questo scritto a Epicuro, e lo attribuisce al libro XI o XII del περὶ φύσεως.

Colote e Menedemo. — Il titolo del libro (W. Crönert, *Kolotes und Menedemos* - Wesselys Stud. z. Paläogr. u. Papyrusk. VI. Leipzig Avenarius 1905, 198 pp.) non indica bene il contenuto. Edizioni di testi nuovi, ricollazioni di testi letti male, supplementi a volte così sicuri che lo studioso ci può fondar sopra come su tradizione, basterebbero a rendere l'opera indispensabile a chiunque si occupi delle scuole ellenistiche di filosofia; ma il Crönert, non pago del lavoro diplomatico, affronta problemi di cronologia, di prosopografia, di critica delle fonti, di critica della composizione, di storia della lingua. Non tutti approveranno il tagliuzzamento di Diogene Laerzio in minutissime fette, ma ognuno sarà grato della raccolta dei modi di citare usati dal biografo. E la collezione dei nomi cirenaici renderà buoni servigi a quella geografia dei nomi greci, alla quale il Crönert dette già altra volta un importante contributo. E il trattamento delle dittografie nei frammenti di Teles conservatici da Diogene Laerzio rappresenta un progresso sull'edizione dello Hense. Tutto ciò non riguarda il nostro notiziario ma anche di quella parte che è propriamente papirologia non possiamo qui se non indicare punti. Il libro prende il nome dalla pubblicazione dei papiri 1032 e 208 (Κωλώτου πρὸς τὸν Πλάτωνος Εὐθύδημον e πρὸς τὸν Πλάτωνος Λῦσιν), dalla polemica, cioè, di Colote contro l'infedele scolaro Menedemo. Poco grazioso sarebbe rimproverare al Crönert che egli di questi scritti offra due volte il testo, la seconda in appendice secondo sue nuove collazioni (il lavoro su papiri così mal ridotti non si può mai dir giunto a fine); come pure non sarebbe equo rimproverare la composizione un po' disgregata e molto complicata a un'opera in cui l'autore ha voluto comunicare quanto più era possibile di letture sue dai rotoli d'Ercolano e di congetture sue sulla storia dei filosofi. Di Colote egli raccoglie anche i frammenti conservati da Plutarco e da altri scrittori. — Dell'ultima parte dell'opera di Filodemo περὶ τῶν στωϊκῶν il Crönert dà una nuova edizione, nella quale non solo ha ricollazionato il pap. 339, ma si è anche valso di un altro esemplare conservatoci nel pap. 155 e da lui riconosciuto; dalla bella scoperta ritrae profitto la nostra conoscenza delle πολιτεῖαι di Zenone e di Diogene, che sono qui esposte e combattute. Resti pur troppo malconci di documenti attici vengono alla luce donde meno uno li avrebbe aspettati, da una διαδοχή epicurea (papiro 1780). Un filosofo attico Διονύσιος Διονυσίου Λαμπτρεύς ebbe che dire per la successione con un rivale Διότιμος Εὐνόστου Σφηττιεύς. Appoggio alle pretese fornivano, come facilmente s'intende, testamenti; la lite finì con una σύνθεσις, nella quale figura come contraente anche la moglie di Diotimo. Tra i migliori contributi è il ca-

pitolo su Demetrio Lacone. Criteri stilistici (lo iato, p. e., non è sempre evitato) distinguono con sufficiente chiarezza le opere di costui da quelle di Filodemo. Il Cronert indica i rotoli che contengono scritti suoi; molto di nuovo pubblica, tra l'altro il papiro 1012 (Δημητρίου περὶ τινων ἀλόγως Ἐπικούρωι προστετριμμένων), che contiene parecchi frammenti nuovi di Epicuro; raccoglie le citazioni da Demetrio di scrittori più tardi; studia l'operosità scientifica, assai varia, del Lacone; risolve problemi cronologici intorno alla sua vita; caratterizza gli scribi che furono occupati a copiare lavori suoi e rende così più facili altre identificazioni.

Notiamo ancora la ripubblicazione del papiro viennese di Diogene edito già dal Wessely (*Festschr. f. Gomperz*, 67-74) : alla quale P. Jouguet e P. Perdrizet altre χρεῖαι del Cinico hanno ora aggiunto in appendice al libro del Cronert (*Le Papyrus Bouriant n° 1, un cahier d'écolier grec d'Égypte*). Si tratta del quaderno di uno scolaro del III e IV secolo; a esercizi di scrittura', che consistono in serie ordinate alfabeticamente di parole monosillabe, bissillabe, trisillabe, quadrisillabe seguono motti celebri di Diogene, poi 13 versi del prologo alle favole di Babrio in testo migliore di quello che ci offrono i codici del medioevo. — Nell'opera del Cronert notiamo ancora la collezione delle testimonianze ercolanesi su Bione; il tentativo di dimostrare che tutte le contumelie contro i filosofi attribuite a Epicuro derivino da una lettera περὶ τῶν ἐπιτηδευμάτων, non autentica; l'interpretazione del pap. 1746 come di un esame critico del Peripato rodio quale fu al tempo degli ultimi Attalidi; lo studio di ricordi dalla vita di filosofi, quali sono conservati nel pap. 1040; la scoperta del nome del maestro di Virgilio, Sirone, nel papiro 312; la pubblicazione di notizie su filosofi ionici dal pap. 327 e di una serie di nomi di medici pitagorei dal pap. 1508. Ma molto di più si potrebbe rilevare; molto di più ha osservato A. Korte in una sua recensione (*Gott. gel. Anz.*, 1907, 251-66) non scarsa certo di notizie e di ipotesi, ma un po', forse, troppo acre.

PAPIRI DI EGITTO.

L'Ἠθικὴ στοιχείωσις di Ierocle. — H. v. Arnim, con l'aiuto di W. Schubart, pubblica dal verso di quello stesso papiro (Berl., 9780) che ci ha nel resto conservato il commento di Didimo a Demostene, il testo di una dottrina fondamentale dell'etica, come l'Arnim intende il titolo greco (*Hierokles' ethische Elementarlehre nebst den bei Stobaus erhaltenen ethischen Exzerpten aus Hierokles*. Berlin, Weidmann, 1906 = *Berliner Klassikertexte*, IV. XXXVI + 76 pp.). Ierocle lo stoico non è più uno sconosciuto da quando K. Praechter provò che i frammenti tramandati da Stobeo devono attribuirsi a lui, non a un omonimo neoplatonico. Il nuovo testo dà modo all'Arnim di rincalzare la dimostrazione con argomenti formali, con il confronto, cioè, stilistico e lessicografico. Anzi, secondo l'editore, la στοιχείωσις sarebbe il capitolo introduttivo a quell'opera morale, da un altro capitolo della quale, da quello περὶ καθηκόντων, sono desunti gli *excerpta* della Crestomazia. A questa supposizione, come a molte altre dell'Arnim, ha opposto buoni argomenti M. Pohlenz (*Gott. gel. Anz.*, 1907, 914-20), il quale ha anche di alcune parti dell'opera dato un'analisi assai diversa. Nel nostro testo dallo studio dell'anima umana nella vita embrionale si passa a ricerche sulla psicologia del bimbo appena nato; e si mostra come la percezione involva l'autocoscienza, come da questa nasca l'istinto di conservazione di sè medesimo, come questo si estenda ad amore degli uomini, cioè dell'uomo in quanto uomo. Di ogni proposizione si forniscono prove teoretiche e pratiche; non tutte, però, reggono e molte sono adoperate a sproposito; forse, come suppose l'Arnim, Ierocle

uso male dei classici della sua scuola e confuse ciò che nelle fonti era ben distinto. Il testo è pubblicato in *Abschrift* e *Umschrift*: brevi note a piè di pagina raccolgono la tradizione parallela; in calce sono ripubblicati i frammenti presso Stobeo e Suida.

Testi filosofici minori. — J. Bidez pubblica dal papiro British Museum, 275 (III sec. dell'era volgare) quel non molto che si può leggere di un trattato sui doveri e le virtù dei re (*Fragments d'un philosophe ou d'un rhéteur grec inconnu* in *Rev. de phil.*, 30, 1906, 161-71). Il Gomperz, a quanto dice l'editore, crede di riconoscere il Ciro di Antistene. C. Haberlin (*Rhein. Mus.*, 62, 1907, 154) crede invece che quei frammenti debbano attribuirsi ad Apollonio Siro, filosofo platonico del tempo di Adriano.

Sosilo. — U. Wilcken pubblica (*Ein Sosylos fragment in der Würzburger Papyrussammlung*, *Herm.* 41, 1906, 103-41) da un papiro di Würzburg (I sec.?) un frammento delle Ἀννίβου πράξεις di Sosilo, in cui è contenuta la narrazione di una battaglia navale nella quale, combattendo dalla parte dei Romani, si segnalarono i Massalioti. Il Wilcken pensa alla battaglia presso le foci dell'Ebro (217). Per particolari tecnici Sosilo confronta la tattica seguita da Eraclide di Milasa in un combattimento contro il re di Persia; il Wilcken pensa all'Artemisio, e suppone che la versione alla quale si attiene Sosilo e che sarebbe preferibile alla tradizione erodotea, risalga a un libro di Scillace di Carianda. F. Kuhl (*Herakleides von Mylasa*, *Rhein. Mus.*, 61, 1906, 352-59) ha opposto a queste congetture che nulla prova che non si tratti, invece che dell'Artemisio, di battaglie combattute in Asia da Eraclide, ribelle per conto suo contro il gran re. Correzioni e aggiunte del Wilcken al suo articolo in *Herm.*, 42, 1907, 510-12. K. Prachter (*ibid.*, 150 52) ricostruisce la prima colonna del Pap. Berl. 8, mostrando che contiene citazioni platoniche.

Cronaca universale alessandrina. — Da un papiro della collezione Goleniscev A. Bauer (A. Bauer u. J. Strzygowski, *Eine alexandrinische Weltchronik* in *Wiener Denkschriften*, 51, 1906, 204 pp. e VIII doppie tavole a colori) pubblica i frammenti, ridotti in pessimo stato, di una cronaca universale alessandrina. Il confronto con opere simili bizantine ma in particolar modo con il così detto *Barbarus Scaligeri* (che è conservato, del resto, solo in versione latina) dà modo di colmare lacune, e aiuta pure lo studio della ricca e interessante, ancorchè non bella, illustrazione. L'editore dimostra che la cronaca fu scritta subito dopo il 412 dell'era volgare e che l'enumerazione tabellare (di narrazione non si può parlare) degli avvenimenti giungeva fino al 392; probabile è che l'autore sia il monaco Anniano. Della seconda parte del libro, nella quale lo Strzygowski studia sotto l'aspetto storico-artistico le illustrazioni, non è compito nostro parlare; solo vogliamo avvertire che vi si dà una lista, assai ricca, di disegni su papiro, dai Persiani di Timoteo in giù. Lo Strzygowski tende, come del resto da lui si doveva aspettare, a mettere in rilievo gli elementi egizi di questo sistema di illustrazioni a colori, che si contrappone all'arte ornamentale delle pergamene più tarde.

Poeti nella collezione di Berlino. — Di nessun dono dobbiamo essere grati al suolo egizio come dei canti, siano pure frammentari e lacunosi, di poeti classici ed ellenistici, che W. Schubart e U. v. Wilamowitz-Möllendorff presentano raccolti in due volumi della maggiore pubblicazione papirologica del museo di Berlino (*Griechische Dichterfragmente* I *Epische u. elegische Fragmente*, VII + 136 pp. e II *Lyrische u. dramatische Fragmente*, II + 160 pp. = *Berliner Klassikertexte*, V, 1-2). Non tutto è nuovo, ma anche quel poco che era già stato pubblicato riappare qui, grazie alle accurate collazioni e a supplementi congetturali nuovi, completamente trasformato. La parafrasi di una

poesia orfica sul ratto di Persefone (Ἁρπαγὴ Κόρης) fa vedere che questa era assai simile all'inno a Demetra omerico; tanto che il testo di questo si giova qua e là delle lezioni offerte dal nostro papiro, all'edizione del quale ha recato molti contributi F. Bücheler. Osservazioni supplementari a questo testo pubblica T. W. Allen (*A new Orphic Papyrus* in *Class. Review*, 21, 1907, 97-100). Dei versi 596-608 del Σ omerico un papiro berlinese dà una versione allargata con l'aggiunta dei versi che si leggono nei nostri codici dell'Ἀσπὶς Ἡρακλέους al numero 207-13, ma in forma molto diversa, e il papiro non è più antico del primo secolo a. C. Dei brani qui pubblicati dei cataloghi esiodei, il primo frammento, su Meleagro, è stato integrato con la solita arte dal Wilamowitz mercè l'aiuto della tradizione parallela, specie di Antonino Liberale. Un altro papiro contiene parti degli Ἑλένης μνηστῆρες: la prima sezione è costituita dalla fine della μνηστεία propriamente detta. La seconda sezione, o, possiamo dire quasi con sicurezza, il secondo libro parlava di un anno spaventoso, che dovette precedere di poco il principio della guerra troiana. Lo stile di questa seconda parte, enigmatico quasi quanto e come i responsi degli oracoli, fa pensare che il poeta non possa essere tutt'uno con l'autore del primo libro. Il Wilamowitz annoda ai testi ricerche mitografiche che gettano luce su parti della tradizione, che erano rimaste fin qui, se non nel buio, in penombra. Una ricollazione dei frammenti esiodei, al solito ricca di buon frutto, ha testè pubblicato W. Crönert (*Nachprüfung der Berliner Reste der Hesiodischen Kataloge*, in *Herm.*, 42, 1907, 608-13). Una congettura su un verso del frammento meleagreo comunica C. Robert (*ibid.*, 508-09). Un lungo brano di Arato può svegliare un certo interesse[1]; un passo da una pergamena di Teocrito non insegna nulla di nuovo. Un foglio di pergamena ci dona due frammenti di un poeta ellenistico in esametri, come mostra la citazione di un verso negli scolii a Nicandro, di Euforione. La lingua è assai artificiosa, qua e là il senso addirittura oscuro. Si parla nell'un frammento del ritorno di Eracle su dall'Ade; nell'altro sono contenute imprecazioni, a ognuna delle quali si attacca, di solito in forma di comparazione, una storiella mitica. Il Robert (nell'articolo sopra citato) suppone che il maledetto sia Eracle, il maledicente Euristeo, e cerca di stabilire un nesso tra i due frammenti, supponendo che vada avanti quello che abbiamo considerato secondo. Un frammento di un altro poema epico, di una semplicità fresca e pure un po' studiata, ci riconduce ai tempi primi dell'ellenismo, al terzo secolo, e fa venire in mente lo pseudoteocriteo «Eracle presso Augia». Un fedele porta all'amministratore dei beni di Diomede in Calidone, Fedone, la notizia che torbidi sono scoppiati in Argo durante l'assenza del signore, intorno ai particolari descrittivi e spesa molta cura. Seguono epigrammi noti e non noti, ma nessuno molto importante, e un passo di un cattivo manoscritto degli Alieutici di Oppiano. Epicedi per professori di Berito, su per giù del tempo di Libanio, sono più interessanti, non foss'altro perchè forniscono l'equivalente greco di certe composizioni di Claudiano e di Sidonio: grande uso di prosopopee di gusto dubbio, intonazione retorica, alternarsi di esametri, di distici, di trimetri, che annunziano vicine le lunghe composizioni bizantine in giambi, per es. di carattere didascalico.

Lunghi frammenti di Nonno confermano mirabilmente congetture di moderni, in parte assai ardite, e mostrano quanto poco legittima sia in certi casi la critica conservativa. In fine al fascicolo sono ripubblicati i frammenti del noto poema tra panegirico ed epico sulle vittorie di Germano contro i Blemmii (contributi notevoli alla lettura e all'integrazione li ag-

[1] Un altro frammento minore è stato pubblicato da un papiro del British Museum da A. T. Bell (*Class. Quartely*, I, 1907).

[illegible] P. Friedländer) quel poco che si legge [illegible] poesia più francamente elogiativa [illegible] diretta a un duce della Tebaide; e il molto che s'intende di un carme diretto a un Giovanni, novello ἡγεμών, forse al Giovanni *praefectus praetorio*, a cui è indirizzato un editto di Giustiniano (538-39). Le tre poesie si rassomigliano, ma la prefazione in giambi dell'ultima la ricongiunge più strettamente con gli epicedi beritensi. Il bello è che qui all'encomio e alla narrazione epica s'intreccian suppliche; il poeta vuol essere liberato da esazioni indebite. Fin qui il primo fascicolo.

I frammenti di Alceo e di Saffo, che aprono il secondo, furono quasi tutti pubblicati precedentemente: che la revisione del papiro ha portato mutamenti in meglio della lezione, che anche i risultati più probabili della critica congetturale sono stati accolti nella nuova edizione, non c'è quasi bisogno di dire; un frammento non ancora noto di poesia lesbica, probabilmente di Alceo (810) e pur troppo poco intelligibile e, quindi, difficilmente integrabile. Ma quello che più nel volume importa è Corinna: il papiro proviene da un bel libro del secondo secolo dell'era volgare (pap. 284); scolii, che in verità non fanno altro che spiegare qualche beotismo scelto a caso, qua e là accenti e segni di brevi e di lunghe: dunque, un'edizione dotta. Con questa indole del manoscritto si accorda bene l'uso dell'ortografia fonetica, che non può risalire a Corinna, ma deve dipendere da codici scritti verso la metà del terzo secolo. Con tutto ciò, se la fonetica, quale appare nel nostro testo, rappresenta uno studio tardo del beotico, beotica e beotica stretta, almeno comparativamente a Pindaro, rimane la lingua di Corinna, quand'anche le poesie si ritrascrivano nella grafia comune. Della prima poesia s'intende una scena; gli dei, presiedendo le Muse, araldo Hermes, decidono di un ἀγών nel canto: Citerone, cantando della giovinezza di Zeus, riporta vittoria. Elicona, superato, afferra una roccia; il monte cede; egli lo strappa via e lo getta su infiniti popoli. Nella seconda poesia il poeta Ἀκραιφήν, il rappresentante, cioè, dell'oracolo di Apollo Ptoo presagisce ad Asopo i destini gloriosi delle nove figlie, amate da dèi: i nomi delle fanciulle sono tutti di città. A trovare riscontri imperfetti alle due storie mitiche è stata necessaria al Wilamowitz molta dottrina: Corinna canta leggende beotiche, perchè a Beoti si rivolge, non, come Pindaro, agli Elleni.

Seguono, pubblicati da un manoscritto del quarto secolo, scolii e una elegia. Gli scolii, veri γρῖφοι con la soluzione in margine, continuano quanto a lingua e quanto a metro, l'arte di Timoteo; l'elegia è un po' di Senofane filtrato attraverso Senofonte: interessanti, null'altro. Il frammento di una tragedia, nel quale Achille incita Ulisse alla partenza e si parla di un viaggio navale verso Troia sotto la guida di Telefo, è dal Wilamowitz attribuito a Sofocle e collocato nell'Ἀχαιῶν σύλλογος: al testo si annodano importanti questioni di storia letteraria. Un brano dei Cretesi aumenta la nostra conoscenza dell'Euripide più caratteristico e men bello; Pasifae dimostra a Minosse che la colpa del peccato di lei è tutta sua: sferzate agli Orfici. Del Fetonte si è scoperto in un papiro degli ultimi tempi tolemaici (9771) quello stesso passo che era conosciuto dal palimpsesto Claromontano. Uno scolaro del Wilamowitz, il Krantz, ha contribuito un'emendazione bellissima. Gli altri frammenti di Euripide, appartenenti tutti ai drammi superstiti, o sono già noti o non valgono nulla. Dei brani di manoscritti aristofanei ha valore solo il papiro 231, che aiuta in qualche minuzia la critica del testo delle Rane e più degli Acarnesi, specie in quanto conferma congetture. Di due frammenti di commedia nuova interessa solo il secondo; si intende o si intravede che un giovane ha sposato in una città straniera ma ellenica una fanciulla ricca; che l'ha preceduta nel ritorno in patria; che è inquieto per il

suo ritardo. Si vede meglio che Moschione confessa al padre, uomo di mondo e indulgente, che in Efeso si è innamorato della figlia di un citarista ateniese Fania. Il lettore vien pure a sapere che Fania è ora vicino di casa del babbo di Moschione. Due florilegi del secondo secolo a. C. ci donano frammentini di comici e frammenti di Euripide: il tutto scelto, come ben s'intende in questa letteratura, per il suo carattere gnomico. Gli anapesti del papiro 9775 (secolo II a. C.?), pongono, più che non risolvano, problemi. Tutte le terre della Grecia, designate con circonlocuzioni facili a immaginarsi e a intendersi, lodano Omero; Ecuba va con fanciulle piangenti al campo dei Danai; Cassandra rivela il senso occulto degli antichi oracoli; tutto questo in monometri monotoni e con sgraziato accavallarsi d'immagini di cattivo ma di facile gusto. Analogie prossime mancano; il precedente lontano, ma pur tuttavia più vicino d'ogni altro e, secondo il Wilamowitz, Timoteo. Delle regole di metrica composte nel verso di cui si danno regole l'editore confronta Terenziano Mauro), di un tardo inno alla Fortuna, di un'ἐπαοιδή contro il mal di testa, sempre in versi; di pochi altri frammenti poetici non accade qui parlare. In tutto il volume, che è la pubblicazione papirologica di questi ultimi anni, dal Bacchilide del Kenyon in giù, più importante per la storia della poesia antica, appare ammirabile l'arte degli editori, ma in ispecie del Wilamowitz. Congetture, alcune buone, al primo fascicolo aggiunge A. Ludwich (*Berl. phil. Wochenschr.*, 1907, 380-89).

Frammenti di commedie. — P. Jouguet pubblica dei frammenti di una commedia da un papiro tolemaico (2ª metà III secolo?) proveniente da Ghoran (*Papyrus de Ghoran, fragments de comédies* in *Bull. de corr. hell.*, 30, 1906, 103-49); all'edizione hanno fornito contributi Fr. Blass, U. Wilcken, Ph-E. Legrand. Siccome vi è l'ἀναγνώρισις di un bimbo fratello o sorella di un Moschione, siccome questo nome ricompare nell'Ὑποβολιμαῖος di Menandro, e siccome nel papiro si parla di una λαμπαδηφορία, quale soleva farsi alle piccole Panatenee, nelle quali il Moschione menandreo ebbe parte, nell'articolo di Jouguet si propone l'identificazione. Importante è la parola χοροῦ nel nostro manoscritto, ma strano è che il Jouguet non conosca quanto sulla sopravvivenza del coro scrisse recentemente A. Korte (*N. Jahrb. f. d. Kl. Alt.*, 5, 1900, 81-89). Da un altro papiro, forse pure del terzo secolo, lo stesso Jouguet (*ibd.*) pubblica, con l'aiuto di F. Blass, di M. Croiset, di U. Wilcken, di H. Weil, di Th. Reinach, frammenti di un'altra commedia. I soliti tipi: babbi, figlie sedotte, schiavi, ma l'integrazione è impossibile, come si vede dai risultati troppo diversi dei tentativi del Croiset e del Blass. Il *verso* dello stesso papiro contiene due prologhi, piuttosto scipiti, ma non senza interesse come esempi di difficili inezie.

Epigrammi mitologici. — O. Crusius e G. A. Gerhard pubblicano dal verso di un tardo (VI secolo) papiro di Heidelberg (1271) strani epigrammi mitologici (*Mythologische Epigramme aus einem Heidelberger Papyrus* in *Mélanges Nicole*, 616-24). Sono discorsetti di dèi ed eroi; gli argomenti i soliti del ciclo troiano. Accanto a ogni epigramma l'indicazione sommaria del contenuto. Particolarità metriche accennerebbero alla scuola di Nonno; saranno esercizi retorici in versi.

Frammenti di poeti classici. — Insignificanti frammenti di commedie conservate di Aristofane e dell'*Iliade*, e un pezzettino di comico, dal quale non si ricava nulla, pubblicano B. P. Grenfell e A. S. Hunt (*Some classical fragments from Hermupolis. Ibd.*, 211-13).

Prosa ritmica per l'avvento di Adriano. Strano testo quello edito da F. Kornemann (Ἄναξ καινὸς Ἁδριανός in *Klio* 7, 1907, 278-88)! Febo Apollo, salito con Traiano al cielo

[illegible] carro del sole, annunzia il nuovo regno di [illegible]. Segue l'invito alla festa per l'ascensione al trono, le spese saranno sostenute dallo stratego. Il testo deve essere stato composto in Apollinopolis, pare da un sacerdote del dio sparviero Oro. P. M. Meyer suppone anche che dovesse esser recitato da un sacerdote travestito da dio.

Protoevangelium Jacobi. — E. Pistelli pubblica, oltre che da un papiro (v-vi secolo) del museo di Firenze frammenti greci di Giovanni, anche da un papiro fiorentino (iv secolo?) proveniente da Aschmunen, pezzettini assai male mutilati, del protoev. Jac. (*Studi relig.*, VI, 1906, 129-40).

Il sogno di re Nettonabo. — Nuova edizione del Leid. U. U. WILCKEN, *Der Traum des Konigs Nektonabos* in *Mélanges Nicole*, 579-96). Le nuove letture confermano in gran parte le congetture del Wilamowitz. L'originale sarà egiziano, se pure il nostro testo deve considerarsi piuttosto riduzione che traduzione. Al Wilcken sarebbe riuscito di identificare chi scrisse il nostro ms. con uno dei κάτοχοι del Serapeo.

Anonymus Argentinensis. — La revisione del Wilcken (*Der Anonymus Argentinensis* in *Herm.*, 42, 1907, 374-418) toglie ogni fondamento alle deduzioni che dal tempo del libro del Keil in giù, si erano ritratte per la storia del quinto secolo dai frammenti papiracei di Strasburgo. Parole del papiro, che ritornano nello stesso ordine nell'orazione di Demostene contro Androzione, e che sono nel nostro testo adoperate come lemmi, mostrano che non di una scrittura storica si deve omai parlare, ma di un commento a quel discorso di Demostene. Le integrazioni del Keil cadono tutte. Il Wilcken supplisce in altro modo e cerca di ricavare dal testo, inteso in modo così diverso, [illegible] storica di più: i risultati sono [illegible] più sicuri.

Il papiro di Gurob e la terza guerra di Siria. — M. Holleaux, fondandosi sulla revisione del *Flinders Petrie Pap.* II, 45 comunicata in *Fl. P. Pap.* III, 144, lo ripubblica ancora una volta con supplementi suoi (*Remarques sur le papyrus de Gourob* in *Bull. de corr. hell.*, 30, 1906, 330-48): sotto il testo sono riportati passi di scrittori ellenistici, che confermano le integrazioni per quanto riguarda la lingua. Risultato storicamente importante è che ἀδελφή (col. I, 24) indica non la regina Laodice, ma la rivale Berenice, sorella di Tolemeo Evergete. Che l'autore del racconto sia appunto re Tolemeo? Anche è omai chiaro che tutti i fatti narrati avvennero in Siria, come avevano sostenuto il Wilhelm e il Beloch.

La tradizione omerica dei papiri. — Oltre le considerazioni di B. P. Grenfell e di A. S. Hunt nel volume degli Hibeh Papyri (v. sotto, colonna 179), è qui da registrare l'importante articolo di E. Hefermehl (*Studien zu den Homerpapyri I. Die Chryseisepisode und der Hymnus auf den Pythischen Apollon* in *Philol.*, 66, 1907, 192-201), che mostra come nel papiro fiorentino pubblicato in *Phil.*, 63, 1904, 473 seg. da A. Ludwich, alcuni versi dell'episodio di Criseide appaiono in una forma diversa dalla volgata, ma che è quella nella quale li lesse il poeta dell'inno ad Apollo. La bella scoperta porta un gran colpo alla teorica della voralexandrinische Vulgata difesa dal Ludwich, le cui dottrine sono anche fortemente combattute dai due papirologi inglesi.

Il mimo di Ossirinco. — S. Sudhaus (*Der Mimus von Oxyrhynchos* in *Herm.*, 41, 1906, 247-77) ripubblica con integrazione, commento, ricostruzione dell'azione scenica, valutazione storico-letteraria il mimo, o, così lo chiamerei io, lo scenario di Ossirinco. L'articolo ricchissimo non si può riassumere; la sagacia del Sudhaus vi si rivela impareggiabile. Non abbiamo potuto vedere la dissertazione lipsiense di G. Winter (*De mimis Oxyrhynchiis*, Lipsiae, 1906).

Didimo. — Non immediate relazioni hanno alla papirologia due lavori recenti del Wendland e del Nitsche su Anassimene di Lampsaco, più diretta il libro di P. Foucart *Étude sur Didymus d'après un papyrus de Berlin* in *Mémoires de l'Acad. des Inscr.*, 38, 1907, 27-218. Egli sostiene con ragioni non so se accettabili che il libro del Calcentero sia conservato nel papiro nella forma originale. Il critico francese rivendica al suo autore indipendenza di ricerca: secondo lui, che Dionigi di Alicarnasso citi gli stessi passi di Filocoro che Didimo, non basterebbe a provare una fonte media comune. La tendenza apologetica del Foucart pare esagerata. La parte più importante del lavoro è quella in cui il Foucart, servendosi delle indicazioni di Didimo specie per quanto riguarda la cronologia, cerca di provare l'autenticità d'orazioni demosteniche, che fino a ieri parevano false; p. e. la X e l'XI Filippica, il discorso περὶ συντάξεως, ecc. Qui il grande conoscitore della vita attica rivela tutta la dottrina che le epigrafi, ma non solo le epigrafi gli hanno fornita. La seconda parte discute a una a una, specie per quanto riguarda il loro valore storico, le citazioni di Didimo da scrittori anteriori; importanti le considerazioni sulla pace di Antalcida. Anche al testo il lavoro del Foucart, grande integratore d'iscrizioni, è riuscito utile; utilissima la ricollazione del Crönert (W. CRÖNERT, *Neue Lesungen aus dem Didymospapyrus* in *Rh. Mus.*, 62, 1907, 380-89).

Catalogo di opere d'arte. — J. Nicole pubblica dal verso di un papiro ginevrino un elenco latino (II-III secolo) di opere di arte; il testo ha carattere letterario (*Un catalogue d'œuvres d'art conservées à Rome à l'époque impériale*, Genève, Georg, 1906, pp. 34). L'editore riconosce in una delle statue descritte l'Ercole Farnese, e con meravigliosa ingegnosità riesce a scoprire in uno dei frammenti il racconto di una visita di Apelle a Protogene, assai simile a Plinio XXXV, 81-83 (galleria di pittura, dunque, e di scultura).

Nuovo frammento del papiro heidelbergense del Digesto. — Lo ha trovato C. Schmidt, lo inserisce al suo posto e lo pubblica G. A. Gerhard *Zum Heidelberger Digestenpapyrus* in *Philolog.*, 66, 1907, 477-80.

I papiri di Hibeh. — È uno dei volumi inglesi di papiri più ricco di testi letterari. Ai testi (*The Hibeh Papyri I*, edited by B. P. Grenfell and A. S. Hunt, London, 1906, XIV + 410 pp.) precede un'introduzione sugli scavi di Hibeh e sulla topografia della regione anticamente Ἱππῶνος ο Ἀγκυρῶν πόλις). Epicarmo, poiché i lettori lo trovano troppo lungo, compendia egli stesso le sue dottrine; evidentemente ci troviamo di fronte a uno dei tanti falsi ellenistici. Che il falsario abbia accodato l'un all'altro passi desunti anche dall'Epicarmo autentico, non si può escludere *a priori*. Questa che abbiamo dinanzi è l'introduzione a queste γνῶμαι. Il papiro è del 280-40 a. C. La forma ἐνὶ (= ἐνὶ = ἔνεστι), che si trova in questo frammento, è suffragata di altri esempi nella tradizione glossografica da F. Solmsen (*Rh. Mus.*, 62, 1907, 320-21), che adduce anche esempi di ἐξῶ γνῶμαι doriche, assai malconce, anche nel papiro successivo; doriche, dunque epicarmee, cioè pseudo-epicarmee; se dalla stessa raccolta che è contenuta nel ms. precedente, non è facile dire. Alcuni trimetri tragici furono dal Blass attribuiti alla Τυρώ di Sofocle: perchè vi si parla dell'Alfeo e di Salmoneo, padre di Tiro e re dell'Elide; perchè c'è un accenno a cattivi sogni come nella tragedia, e per altre ragioni non sufficienti forse nè ognuna per sè nè nel loro complesso. Altri frammenti di tragedia sono attribuiti al Meleagro o all'Eneo di Euripide: non molto costrutto se ne ricava. Frammenti di una commedia furono dal Blass attribuiti a Filemone e più precisamente a una commedia che sarebbe l'originale dell'Aulularia.

ma le ragioni sono (o) errate o insufficienti, come rilevo subito F. Leo (*Philemon und die Aulularia* in *Herm.*, 41, 1906, 629-32). Il compianto Blass non potè opporre, se non ragioni, a mio credere, insufficienti (*Rh. Mus.*, 62, 1907, 101-7). Un altro brano di commedia, certo di νέα, per quanto lungo, è di tal sorta che non permette la ricostruzione. Due colonne di una orazione contro scrittori teoretici di musica rimangono interessanti anche per chi non creda che si debbano con il Blass attribuire a Ippia. Più sicuramente attribuita a Lisia (κατὰ Θεοζοτίδου) è un'orazione frammentaria contro un tale, appunto Teozotide, che voleva escludere i νόθοι e i ποιητοί dal sussidio che lo stato ateniese pagava ai figli dei soldati caduti in guerra. D'importante dal discorso si ricava che gli ἱπποτοξόται erano in quel tempo pagati meno che gli ἱππεῖς. Segue un altro discorso nel quale il Blass credette di riconoscere un esercizio retorico: incoraggia gli ateniesi a fare e a far presto. Che le condizioni descritte siano quelle dopo la morte di Alessandro e che l'oratore sia Leostene, è questa volta forse più che una vaga possibilità. Notevole che il papiro è assai antico (280-40 a. C.). Un frammento in cui si discutono opinioni di Democrito sul mare, è dal Blass, con il sostegno di un confronto molto probativo, attribuito a Teofrasto περὶ ὕδατος. Su detti di Simonide, residuo di un'antologia del tipo del nostro Stobeo, si è già trattenuto H. Richards (*The sayings of Simonides* in *Class. Quarterly*, I, 1907, 97-100): il poeta v'è rappresentato, al solito, come perfetto uomo di mondo, vale a dire come uomo garbatamente scettico. Anche i frammenti di manoscritti di autori conservati in codici del Medioevo o del Rinascimento sono di grande valore per la critica del testo e per la storia della tradizione. Per Omero, cfr. sopra col. 176; un frammento dell'Ifigenia in Aulide conferma emendamenti, del resto generalmente accettati, di critici del XVIII e dà anche varianti [illegible] testo ricevuto. Un lunghissimo brano della retorica ad Anassimene, importante anche per la data (285-50 a. C.), che esclude l'ipotesi di una falsificazione recente, mostra quanto poco valgano i nostri mss., del resto recentissimi, di quel trattato. Tra testi letterari e documenti tramezza un calendario astronomico composto evidentemente per fini didattici. Ragioni interne fanno supporre che esso sia stato scritto nel nomo arsinoitico verso il 300 a. C. da un scolaro di Eudoxo.

I documenti non si possono naturalmente riassumere; neppure, per riguardo allo spazio, indicare uno a uno. Piuttosto segnaliamo qualche notizia che dall'uno o dall'altro si ritrae. Il 28, che sarà stato scritto verso il 265 a. C., contiene un'ordinanza regia sull'amministrazione di una città greca in Egitto (Alessandria?); vi si parla dell'ordinamento a tribù. Da leggi di finanza dei primi tempi tolemaici (n. 29) si ricava che prigionieri erano dati in affitto come schiavi contro pagamento di un determinato canone. Nel n. 38 un capitano, per esimersi da responsabilità, giura che il suo bastimento si perdette per forza maggiore. Dai n. 67-68 si vede che le industrie tessili dovevano essere, almeno per la parte maggiore, monopolio di Stato. Assai interessante il n. 72 (dell'anno 241 a. C.); contiene la corrispondenza ufficiale intorno alla scomparsa del sigillo di un tempio. Pare che alcuni sacerdoti lo avessero trafugato per impedire al loro capo di improntare di esso una lettera nella quale li accusava. È nominato Manetone, forse il Manetone celebre. L'81 dà la prova che almeno nei tempi più antichi (238 a. C.) i κλῆροι dei soldati dopo la morte tornavano allo Stato. Il papiro 84 è il più antico documento datato (301) del regno del Σωτήρ. Eponimo è l'ἱερεύς, cioè il sacerdote di Alessandro, ciò che risolve la questione sull'antichità di questo culto. Per il n. 110 cfr. sotto, col. 189. Ai documenti pubblicati per intero e a quelli dei quali è stampato solo un transunto seguono tre appendici: la prima è uno

studio sul calendario macedone-egizio, fondamentale per la datazione dei papiri ma non riassumibile; la seconda riguarda le relazioni tra l'anno finanziario e un altro sistema adoprato insieme con il primo durante i regni del Filadelfo, del primo Evergete e del Filopatore. Le conclusioni sono circondate di riserve. La terza appendice contiene una lista dei sacerdoti di Alessandro: la tradizione vi è discussa con grande cura.

I papiri di Tebtunis. — La raccolta *The Tebtunis Papyri*, II, edited by B. P. Grenfell, A. S. Hunt, E. J. Goodspeed, XV+485 pp., London, 1907 è formata di papiri trovati nelle case della città durante gli scavi nel 1899-900: non è tanto ricca nè di manoscritti letterari nè di documenti antichi quanto quella dei papiri di Hibeh, ma ha pure la sua importanza. Un frammento assai lungo (IV 9-15) del testo greco di Ditti cretese (III secolo dell'era volgare) risolve definitivamente la questione intorno alla dipendenza del romanzo latino da un originale ellenico. Dal greco dipendono Malala, Cedreno e l'autore dell'ἐκλογὴ ἱστοριῶν in Cramer Anecd. Paris. II, 166 segg.; il latino, parafrasando, aggiunge ornamenti. Un papiro del II secolo a. C. contiene prescrizioni mediche. Di alcuni frammenti di calendario astronomico uno somiglia quanto al contenuto a certe tavolette demotiche che il Brugsch pubblicò nel 1856. Un brano di trattato sugli ἀποτελέσματα dei pianeti fa pensare a Vettio Valente (in corso di stampa a cura del Kroll). Ma v'è anche altro di bassa letteratura; non molto tuttavia.

Dei documenti tolemaici menzioniamo il 281 che mostra come la decima sulla vendita degli immobili andasse a profitto del tempio di Σοῦχος; una lettera (n. 283) nella quale un tale avverte la sorella che non può partire, perchè glielo ha proibito il dio Soknebtunis. In molto maggior numero e molto più importanti i documenti del tempo imperiale. Un

rescritto di Adriano (n. 286), molto strano, calma Apollonide, assicurandolo che Filotera, che ha in possesso i suoi schiavi, è un'ottima persona. Nel n. 287 i γναφεῖς e i βαφεῖς del nomo di Arsinoe (anno 168-69 d. C.) protestano contro un'indebita esazione di tassa sul mestiere: si vede che il χειρωνάξιον era pagato collettivamente dalla corporazione. Moltissimi testi trattano di preti del tempio di Soknebtunis, in greco Κρόνος: chiara ne risulta omai la procedura che si seguiva per la circoncisione dei giovani di casta sacerdotale. Alcuni documenti ci mostrano una specie di vendita al maggior offerente che lo Stato fa della dignità di προφήτης, alla quale andavano congiunte rendite non scarse. Un giuramento degli efebi di Alessandria (n. 316) mostra che sotto quel nome non si intendeva in Egitto quello stesso che in Atene: sono giovinetti e ragazzi di età molto differenti; ve n'è perfino uno di tre anni. Qualcuno tra i vari registri di tasse, di catasto, ecc. qui pubblicati è importante, perchè dà notizia di imposte non note, per es. di un μερισμοῦ ἔργων Κριοῦ (n. 352) che dev'essere un'imposta destinata a sostenere le spese di certi lavori, l'intraprenditore dei quali si chiamava con quel nome. Molti documenti privati: notevole uno (278) del 265 dell'era volgare in cui una donna agisce come κηδέστρια del fratello παρήλιξ, cioè come *curatrix mente capti*. Parecchi contratti di *apprentissage*: in uno di matrimonio (n. 386) dell'anno 12 d. C. la dote è data in deposito al marito. Strana una lettera (407, anno 199 dell'era volgare), certo munita di carattere legale, di uno che fu già gran sacerdote del tempio di Adriano in Arsinoe: egli intima alla moglie e alla figlia di non opporsi all'emancipazione di alcuni schiavi; in caso che esse continuino a resistere, egli donerà al tempio di Serapide una certa proprietà destinata a loro. Chiudono il volume due appendici: nella prima è comunicato il testo del papiro British Mus. 372, che indica come si debbano

[illegible]otare certe tasse, la seconda contiene uno studio sulla topografia del nomo arsinoitico: v'è, come s'intende, trattata anche la storia delle divisioni amministrative. Le liste alfabetiche dei villaggi e delle località rappresentano, pare, un progresso sullo studio del Wessely.

Documenti greci di Berlino. — Delle *Berliner griechische Urkunden* non è uscito in questi due anni, se non un fascicolo (IV, 4, 97-128, Berlin, Weidmann, 1907). Tutti i documenti sono questa volta trascritti da P. Viereck. Non si può riassumere una pubblicazione di soli testi, munita di qualche nota diplomatica.

Papiri di Strasburgo. — Non molti i documenti di questo primo fascicolo della raccolta (*Griechische Papyri der Kaiserl. Universitäts- und Landesbibliothek zu Strassburg i. E.* herausgegeben von Fr. Preisigke, Strassburg, 1906, 96 pp.), ma tutti pubblicati con grande cura e, dei pochi, molti importanti. Dal n. 1 si ritrae che Flavio Ariobindo fu imperatore, cioè antimperatore, in Egitto sin dal 510. Il n. 5 è il verbale del giudizio di un prefetto; l'ἀρχιδικαστής figura come pubblico ministero, ma forse è piuttosto da considerare come il rappresentante dell'οὐσία imperiale, giacchè si tratta di un tale costretto, pare indebitamente, a lavorare terreni pubblici. I n. 6, 7 e 8 ci permettono di stabilir meglio la cronologia degli imperatori e rispettivamente degli antimperatori Gallieno, Vallabatho e Claudio. Nel n. 22 è tra l'altro un rescritto imperiale del 200 in cui alla questione sulla proprietà di una casa si applica il principio della *praescriptio longi temporis* (di dieci anni *inter praesentes*, di venti *inter absentes*). Qualche altro testo della stessa collezione comunica U. Wilcken (*Aus der Strassburger Sammlung* in *Archiv f. Papyrusforsch.*, IV, 1907, 115-47); segnaliamo gli atti ufficiali del villaggio di Nesyt ([illegible] d. C.): interessante che Ἡρακλείων ὁ καὶ [illegible] ὁ βασιλικὸς γραμματεὺς nella sua qualità di διαδεχόμενος τὰ κατὰ τὴν στρατηγίαν diriga una lettera a se stesso in quanto βασιλικὸς γραμματεύς. Un altro documento fornisce ancora un esempio di *divisio parentum inter liberos.*

Papiri di Lipsia. — Pubblicazioni così ricche (*Griechische Urkunden der Papyrussammlung zu Leipzig* mit Beiträgen von U. Wilcken herausgegeben von L. Mitteis, Leipzig, Teubner, 1906, VIII, 380 pp.) offrono contributi anche alla *prosopographia imperii romani.* Qui molti e molti documenti si rannodano alla persona di Flavio Isidoro, alto impiegato (ὀφφικιάλιος τάξεως ἡγεμονίας Θηβαΐδος, βενεφικιάριος, ἀπὸ βενεφικιαρίων) e grande proprietario di terre; egli figura in molti atti giuridici a volte come agente per conto proprio, a volte anche come pubblico ufficiale; una volta anche come accusato: durante una spedizione militare in Siria, probabilmente quella di Valente (373), erano stati rubati danari, dei quali egli era, pare, responsabile: fu assolto; di nuovo processato, egli invoca (n. 34) la *res iudicata.* Anche si ritrovano personaggi di una stessa famiglia o evidentemente imparentati con gente nominata in papiri di altre raccolte; cosicchè di parecchi si possono omai determinare le relazioni di parentela. Ma l'interesse maggiore della pubblicazione, ch'è dovuta a un giurista, è nei materiali forniti alla storia del diritto e dell'amministrazione. Poco, al solito, poniamo in rilievo. Il n. 29, un testamento del tempo di Diocleziano, mostra ancora le forme del vecchio testamento greco. Il n. 33 (del 368 d. C.) mostra che non solo l'imperatore ma qualsiasi giudice poteva accordare la *reparatio temporum* (ἀνανέωσις τῶν χρόνων), e questo anche per due volte. Moltissimi processi verbali di dibattimenti giudiziari: la lingua ufficiale è il latino; latino parla dunque il magistrato rivolgendosi al suo *officium,* e in latino sono riportati i nomi dell'accusato, dei testimoni, degli avvocati, ecc., e un *dixit* è premesso alle parole di ciascuno, che sono però riprodotte come furono pronunziate, in greco.

Alludiamo in ispecie al celebre processo (n. 46) dello schiavo Acholio già pubblicato e discusso in *Arch.*, 3. 106 seg. Il n. 43 (iv sec.) è il più antico esempio di *episcopalis audientia.* Dal n. 54 si rileva che il χρυσὸς τιρώνων non era una tassa che si pagava per essere dispensati dal servizio, ma una tassa che serviva per l'equipaggiamento dei soldati. Il n. 63 (dell'anno 388) persuade ad ammettere una spedizione di Teodosio in Africa contro Massimo. La recensione di P. M. Meyer (*Berliner phil. Wochenschr.*, 27, 1907, 545-60) porta contributi nuovi al testo e all'interpretazione giuridica.

Papiri fiorentini. — Le pubblicazioni dell'Accademia nostra non sfigurano nè per la copia del materiale nè per il modo nel quale è elaborato, neppure se si pongano a confronto con le grandi raccolte straniere. Pur dei molti noi non possiamo notare che molto pochi documenti. (*Papiri greco-Egizi. I. Papiri fiorentini.* Documenti pubblici e privati dell'età romana e bizantina per cura di G. Vitelli, Milano, Hoepli, 1906). Dal n. 3 si ricava come fossero i κωμάρχαι a designare sotto la loro responsabilità gli operai, che dovevano essere mandati a lavorare nelle cave di alabastrina; la nomina ufficiale spettava allo stratego, ma questo si atteneva al προσαγγέλματα dei comarchi. Il papiro 17 (del 381) porta testimonianza di un contratto agrario a mezzadria. Il papiro 36 contiene un'istanza al prefetto, perchè costringa a mantenere una promessa di matrimonio. Nel n. 44, contratto diagrafario, si stipula che, invece d'interessi, i debitori daranno il figlio al creditore affinchè lavori per conto di questo; διαγραφαί, o per sè stanti, o combinate con altre forme di contratto abbondano in questa più che in ogni altra pubblicazione; è addirittura sorprendente l'uso che da tutti si faceva dei conti correnti presso case bancarie, tale e tanto che ha appena riscontro nell'Italia di oggi. Nel n. 50, atto di divisione di un fondo, nel fare le parti, si tien conto della distribuzione delle piante utili. Abbondano anche i registri fondiari. Notevole un atto di divorzio (n. 93) per la forma quasi pretensiosamente letteraria: a turbare le nozze è entrato in mezzo niente meno che uno σκαιὸς πονηρὸς δαίμων; e sì che il divorziante è un giovane di fornaio. Nel n. 99 i genitori di un ragazzotto prodigo e discolo fanno istanza allo stratego perchè pubblichi nell'albo una diffida ai possibili creditori. Più strano di tutti un processo verbale di un'udienza del prefetto, discusso subito dopo la prima pubblicazione dal Mitteis, in *Zeitschrift der Savigny Stiftung*, 26. È un processo per esercizio arbitrario delle proprie ragioni: l'accusato, Fibione, aveva, pare, senz'altro fatto arrestare il debitore. Il prefetto sentenzia che l'obbligazione è nulla per la *praescriptio longi temporis;* quanto alla pena di Fibione, egli lo potrebbe far frustare, ma gli fa grazia: il tutto in una forma, che pare qua e là quasi umoristica. Il male è che il testo è anche assai lacunoso.

Papiri di Magdola. — Un altro ne pubblicano P. Jouguet e G. Lefebvre (*Papyrus de Magdola* in *Mélanges Nicole*, 281-88), al solito tolemaico (del 221 a. C.). Una donna si rivolge, come di rito in tempi così antichi, al re perchè le sia fatta giustizia: in un villaggio in cui era straniera fu aggredita da una donna, cacciata dal bagno, arrestata; e per uscir di prigione ha dovuto anche rilasciare una veste. Una nota di seconda mano raccomanda di riconciliare le donne, e, quando questo non riesca, di mandarle dinanzi ai λαοκρίται. Th. Reinach dà una nuova restituzione del papiro 35 di Magdola (*Les juifs d'Alexandrounese*, ibd., 451-59). Il documento (del 217 a. C.) è importante anche perchè mostra come anche in una piccola borgata fosse una sinagoga, ciò che prova quanto mai fitta fosse la popolazione giudaica in Egitto. Altre letture, integrazioni e interpretazioni di papiri di Magdola già editi

pyrongrum U. Wilcken (*Zu den Magdola Papyri*, in *Arch. f. Papyrusforschung*, 4. 1907, 47-55) e J. P. Mahaffy (*Magdola Papyri XXXII, e VI*, ibd., 56-59).

Epistolario di un comandante romano nell'Egitto. — D. Comparetti pubblica frammenti di un copialettere del secondo secolo dell'èra volgare (*Epistolaire d'un commandant de l'armée romaine en Égypte* in *Mélanges Nicole*, 57-83). Si tratta sempre d'una requisizione di camelli per una πορεία, d'ordine dell'ἡγεμών: per il nolo delle bestie è corrisposto pagamento. Siccome si parla di βαρβαρικὴ ξενία, il Comparetti pensa alla spedizione in Mauritania sotto Marco Aurelio. A. Stein (*Zu Comparettis Militarurkunde*, in *Arch. f. Papyrusf.*, 4. 1907, 156-57) sostiene contro il Comparetti che il papiro deve porsi nel 203: ragione l'identificazione di un Diogneto con la persona nominata in un documento pubblicato in *Herm.*, 23. 593.

Pubblicazioni papirologiche minori. — Passo sotto silenzio quegli studi dei quali ha reso conto L. Cantarelli (*Ausonia*, 2, 1907, 76, 77, 79). J. Goodspeed pubblica tavolette di legno scoperte in Egitto una cinquantina d'anni sono dall'Abbott, un'iscrizione, alcuni pochi papiri del tempo di Aureliano; cose tutte di non grande importanza (*Documents in the Museum of the New York Historical Society* in *Mélanges Nicole*, 177-191). Altri pezzettini di papiro raccoglie pure lo stesso studioso in un altro articolo uscito alla luce quasi contemporaneamente (*A group of greek papyrus texts*, in *Classical Philol.*, 1, 1906, 160-75). Più importante la διαγραφή che si ricompone da pap. Thule 3 + Flor. 46, e ch'è pubblicata da W. Schubart e G. Vitelli e corredata di note giuridiche da O. Gradenwitz (*Eine neue διαγραφή aus Hermupolis* in *Mélanges Nicole*, 193-210). Nella stessa raccolta C. Wessely pubblica una scheda di censimento (*Instrumentum census anni p. Chr.* 245, ibd. 555-59). Una revisione parziale di E. O. Windstedt indebolirebbe singolarmente l'autorità delle collazioni che il Bernardakis pubblicò del commento a Sabino (*Notes from Sinaitic Papyri*, in *Classical Philol.*, 2, 1907, 201-07). Importanza, più che altro, metrologica ha il testo edito da P. Jouguet e J. Lesquier (*Plan et devises de travaux de l'an 27 de Ptolémée Philadelphe*, in *Comptes rendus de l'Acad. d. Inscript.*, 1906, 231-36); l'argomento è discusso anche da Th. Reinach (*Notes de métrologie ptolémaique*, in *Revue des ét. grecq.*, 19, 1906, 389-93). Note critiche al *corpus pap. Hermopolit.* pubblica P. Viereck in *Berl. philol. Wochenschr.*, 27, 1907, 971-79. Citiamo ancora O. Schulthess (*zu BGU, I, 347*, in *Arch. für Papyrusf.*, 4, 1907, 168), E. Fränkel (*zu n. 735 der Oxyrhynchus Pap. IV*, ibd., 171) e U. Wilcken (*zum Leidensis Z*, ibd., 172).

I prefetti di Egitto. — L. Cantarelli si propone di ricostruire *la serie dei prefetti di Egitto*. La prima parte (*Memorie dei Lincei*, 1906, 48-118) va *da Ottaviano Augusto a Diocleziano*, dal 30 a. C. al 288 dell'era volgare. Precede all'elenco la lista e la valutazione delle liste messe insieme da più antichi, dal Labus in giù. Intorno al nome di ogni prefetto è raccolta e discussa la tradizione, molto sparsa: anche molto disperse sono le pubblicazioni critiche delle quali il Cantarelli si vale con erudizione mirabile.

Suppliche presentate direttamente all'imperatore. — P. M. Meyer (*Zwei Immediateingaben an den Kaiser aus dem Jahre 202* in *Klio* 7, 1907, 130-37) raccoglie i pochi esempi di documenti di tal sorta; oltre quelle presentate a Severo e a Caracalla durante un loro soggiorno in Egitto ve ne sono due altre di Ermupoli consegnate in Roma a Gallieno da Aurelio Pluzione, e qualche altro esempio postdioclezianeo.

Posta tolemaica. — Nei papiri di Hibeh è anche conservato (n. 110) il registro di una stazione postale. Il documento è ora studiato da persona assai pratica, per ragioni professionali, anche di posta moderna, da Fr. Preisigke (*Die ptolemaische Staatspost* in *Klio* 7, 1907, 241-77). Il registro dev essere stato scritto verso la metà del terzo secolo: i direttori della stazione, due fratelli Φοῖνιξ figli di un Eraclito, dovevano essere non funzionari di stato ma ricchi proprietari sottoposti a una liturgia. Il Preisigke mostra che la posta era riservata alla corrispondenza ufficiale del governo, che il servizio era terrestre e non fluviale, e che, oltre questa per gli *espressi*, ci doveva essere anche una posta ordinaria a dorso di cammello. Anche l'orario e il turno di servizio dei postini è ricostruito dal Preisigke. Già prima M. Rostowzew (*Angariae*, ibd., 6, 1906, 249-58) aveva riconosciuto nelle obbligatorie prestazioni postali dell'Egitto ellenistico il ponte di passaggio tra l'ἀγγαρήιον, posta persiana, e l'*angaria* degli ultimi tempi imperiali. Già dai tempi alessandrini impiegati e soldati avevano il diritto di chiedere per i loro fardelli l'aiuto di coloro che abitavano lungo la via, e di requisire animali da trasporto. Chi non ne possedeva pagava come corrispettivo una tassa in danaro.

Amministrazione dei villaggi egiziani. — La studia N. Hohlwein (*Administration des villages égyptiens à l'époque gréco-romaine* in *Musée belge* 10, 1906, 38-58 e 160-71). οἱ ἀπὸ τῆς κώμης sarebbero quelli tra gli εὐσχήμονες che erano inseriti nella lista dei liturgi, che il κωμογραμματεύς trasmetteva allo stratego, e questi faceva vistare dall'epistratego. Le funzioni molteplici del κωμογραμματεύς si possono tutte ricondurre al suo carattere d'impiegato finanziario del governo centrale. Sono anche studiate le funzioni dei πρεσβύτεροι, collegio liturgico che rappresenta il villaggio di fronte al potere centrale, e che è incaricato, come tale, dell'esazione di certe imposte. Anche il servizio di polizia è minutamente studiato.

Banche [illegible]. — In qual modo una di esse tenesse il suo libro di cassa, è mostrato da Fr. Preisigke (*Zur Buchführung der Banken*, in *Arch. f. Papyrusf.* 4, 1907, 95-114), che riconosce nel pap. Fayum 153 un estratto appunto da un libro mastro. Il documento è interessante, anche perchè mostra come con puntualità diversa nei diversi mesi procedesse il pagamento di una tassa ch'è probabilmente la capitazione.

Contratti tolemaici. — P. M. Meyer (*Zum Rechts- und Urkundenwesen im ptolemaisch-römischen Aegypten*, in *Klio*, 6, 1906, 420-65) studia le forme e le formule di essi. Si distingue il documento singrafofilacico e il contratto notarile agoranomico. La forma consueta fra privati nel periodo tolemaico è la prima; συγγραφή indica prima documenti demotici o in traduzione e contratti singrafofilacici, poi, dal I secolo av. Cr. in giù, anche contratti agoranomici non omologici ma in forma di lettera. Nel tempo romano la parola indica ogni contratto agoranomico, anche se in forma omologica. Il Meyer si occupa anche delle relazioni tra scrittura interna e scrittura esterna nei documenti, e mostra come questa prenda a poco a poco sempre più importanza a scapito di quella.

Ordinamento giudiziario tolemaico. — R. Taubenschlag (*Die ptolemaischen Schiedsrichter*, in *Arch. f. Papyrusf.*, 4, 1907, 1-46) si domanda come mai nell'Egitto ellenistico non sia lecito allo stratego di procedere a giudizio contumaciale, e crede di risolver la questione riconoscendo a quel magistrato solo carattere di arbitro. L'indagine darebbe, secondo il Taubenschlag, gli stessi risultati anche quanto all'epistratego, all'epistate del nomo, all'economo e a parecchi altri funzionari. P. M. Meyer (*Klio*,

(1907, 280-91) oppone a questa un'altra spiegazione che appare meglio confortata da paralleli romani; allo στρατηγός competerebbe la parte del processo ch'è *in iure*; per quella *in iudicio* egli rimanderebbe al δικαστήριον. Questo nel III sec. av. Cr.; più tardi ordinamento amministrativo e ordinamento giudiziario andrebbero man mano confondendosi.

Diritto familiare. — J. Lesquier analizza il formulario degli atti di divorzio (*Les actes de divorce gréco-égyptiens*, in *Rev. de philol.*, 30, 1906, 5-30); grande importanza ha la restituzione della dote. — E. Weiss studia l'istituto della *tutela* (*Zum gräko-ägyptischen Vormundschaftsrecht*, in *Arch. f. Papyrusf.*, 4, 1907, 73-94). In caso che il marito premuoia, ἐπίτροπος dei figli minorenni è la moglie insieme con persona di sesso maschile scelta dal marito. Il κύριος per le donne è un'importazione ellenica, forse del tempo del Filopatore; ma non divenne generale se non nel I sec. av. Cr. La donna chiede al re di sceglierle un κύριος e indica chi ella desidererebbe; per il re lo nomina lo stratego. Più tardi nel periodo romano decidono i magistrati del villaggio, e il κύριος è nominato a volta a volta per ogni singolo atto. S'intende che egli non sostituisce mai l'attrice, ma integra l'imperfetta capacità giuridica della donna.

Successione ereditaria. — La trattazione sistematica dell'argomento vasto e complicato è opera di un giovanissimo studioso italiano. (V. Arangio-Ruiz, *La successione testamentaria secondo i papiri greco-egizi*, Napoli, Pierro, 1906, pp. XIII-310). Un libro di tanta mole e di tanta ricchezza non si può riassumere in breve. La introduzione sul diritto ereditario dell'antico Egitto, se pure non rappresenta studi originali, era necessaria in ispecie per mettere in luce quel singolare istituto che è la *divisio parentum inter liberos* che si riflette così vivamente in forme particolarissime nel diritto greco-egizio anche assai tardo. Anche quello che si dice nelle relazioni sull'ἔγγραφος e l'ἄγραφος γάμος ha la sua importanza per il diritto ereditario. Notevole che almeno nel periodo ellenistico non v'è una vera e propria *institutio heredis*; κληρονόμος è quello ch'è stato onorato del maggior legato. È possibile la sostituzione di erede, sia nella forma volgare, sia in quella pupillare. Giuridicamente interessante la comminazione di una multa testamentaria a chiunque cerchi d'impedire l'applicazione delle disposizioni del testante. L'Arangio discerne e distingue le varie forme di testamento e studia il formulario (a p. 126 un'interpretazione ingegnosa di ἐν ἀγυιᾷ riferito allo studio del notaio). In certe severe disposizioni sui testimoni necessari all'atto il nostro studioso vede reazione di consuetudini giuridiche locali sul diritto ellenistico. Anche il testamento segreto olografo è preso in considerazione; più l'Arangio si ferma su quella singolare istituzione che è il testamento congiuntivo di due coniugi. La *divisio parentum inter liberos* è, come abbiamo detto, studiata con singolare amore; e così pure quella figura giuridica non dissimile che si trova nelle συγγραφοδιαθῆκαι attive e passive. L'Arangio risolve (contro il Mitteis) in senso affermativo la questione della revocabilità di tali disposizioni testamentarie annesse all'atto di matrimonio. Tra atti di carattere prevalentemente romano è studiata con somma cura la traduzione greca del testamento di Gaio Longino Castore. Strano che ancora il testamento di Colluto (460 d. C.) presenti il carattere di un testamento ellenistico. Di un testamento greco-romano, quello celebre di Acusilao, si occupa G. Bortolucci (*Studi romanistici*, Padova, Gallina, 1906, 128, pp., 57-82); lo ripubblica e lo correda di raffronti greci e romani: secondo il Bortolucci, il testamento sarebbe valido, in quanto sarebbe considerato come fidecommesso. Un altro studio contenuto nello stesso volume (*Manumissione parziale dello schiavo comune*, pp. 5-56) mette pure a contributo i materiali forniti dai papiri.

Fideiussione. — Lo stesso Bortolucci (*La fideiussione nell'Egitto greco-romano*, in *Bull. dell'Istit. di diritto romano*, 17, 1906, 265-316) contrappone le forme più libere dell'ἐγγύη greca e greco-egizia alla più rigida fideiussione romana, e mostra come a poco a poco quella prenda ad esercitare influsso, prima che sul giure, sulla giurisprudenza di Roma, come d'altra parte le consuetudini ellenistiche reagiscano in Egitto contro l'introduzione del diritto romano. Nel diritto dei papiri al fideiussore non compete il *beneficium excussionis*: al creditore è lasciata la scelta tra l'esperimento dell'azione reale contro il *fideiussore* e l'esperimento dell'azione personale contro il debitore. Il Bortolucci si trattiene anche a lungo sulla *mutua fideiussio* (ἀλληλεγγύη).

Cessione. — La possibilità della cessione di un credito certa per Atene e probabile anche per Orcomeno e Amorgo si deve riconoscere secondo L. Wenger anche nel diritto dei papiri (*Die Zession im Rechte der gräko-aegyptischen Papyri*, in *Studi per Fadda*, Napoli, Pierro, 1906, IV, 79-97): da formule di uno dei pochi contratti conservati si rileva che anche in Egitto, come in Roma, il diritto del cessionario si svolse dall'*actio mandata*, che il vero abilitato all'azione giuridica era quindi il cedente.

Rappresentanza. — L'esposizione sistematica di L. Wenger (*Die Stellvertretung im Rechte der Papyri*, Leipzig, Teubner, 1906, pp. IV-277), tratta non solo di rappresentanza diretta e indiretta, ma anche di ciò che in tedesco si dice Organschaft, dell'agire, cioè, di impiegati in luogo dello stato, della città, di ogni altra persona giuridica che non sia tutt'uno con persone reali. Il secondo concetto, distinto ai nostri occhi moderni, si riconduce al primo nel pensiero degli antichi. Il Wenger studia, a uno a uno, tutti i casi in cui la rappresentanza è concetto indispensabile all'interpretazione dei nostri documenti, dai più semplici, p. e. quello in cui uno qualsiasi *solvit obligationem* in luogo dell'obbligato (una rappresentanza di tal sorta, se rappresentanza si può dire, sarebbe possibile anche in diritto romano), a casi complicatissimi. Molti esempi offre la amministrazione delle finanze, dove spesso l'esattore ha veste di rappresentante del contribuente di fronte allo stato, di rappresentante dello stato di fronte al contribuente; molti il diritto processuale, dove quanto alle donne si riscontrerebbe e la sostituzione diretta del κύριος e l'integrazione della difettiva capacità giuridica della donna da parte di questo (παρα-Handeln). E quel ch'è più notevole, perchè più lontano dal diritto romano, è ammessa la rappresentanza diretta anche nel contrarre obbligazioni. Secondo il Wenger al grande sviluppo, che quest'istituto prese nell'Egitto ellenistico e romano, ha contribuito la scarsità degli schiavi, dai quali a Roma il padrone soleva farsi rappresentare.

Prezzi di viveri. — C. Barbagallo studia in due articoli prezzi di viveri nell'Egitto greco-romano (*I prezzi dei grani nell'età Tolemaica*, in *At. e R.*, 9, 1906, 252-68 e *I prezzi delle frutta nell'antichità classica*, in *Xenia Romana*, Roma-Milano, Albrighi, 1907, 35-44).

Studi sulla lingua. — Non posso che notare E. Mayser (*Grammatik der griech. Papyri aus der Ptolemaerzeit, I Laut- und Wortlehre*, Leipzig, Teubner, 1906, pp. XIV-538). La recensione di H. Meltzer (*N. Jahrb. f. d. kl. Alt.* 10, 1907, 675-80) combatte, e mi sembra a ragione, certe spiegazioni un po' troppo sofistiche di fatti che intenderebbe facilmente chiunque ammettesse un contributo, sia pur secondario, della las alla formazione della Κοινή. Importanza, pure, più che per altro, per la storia della lingua e in particolar modo appunto per lo studio della κοινή ha la silloge di lettere tolemaiche edite dal Witkowski (*Epistulae pri-*

[illegible] papyris aetatis Lagidarum [illegible], ed. St. Witkowski, pp. XXVI-144). Ricchissima è la bibliografia premessa ai testi, copiosissimi i raffronti lessicali, morfologici, sintattici raccolti nelle note esegetiche a piè di pagina. Oltre l'indice lessicale, è aggiunto al libro un indice grammaticale, che forma un ottimo prontuario tabellare della grammatica della lingua viva ellenistica.

Il libro nell'antichità. — Il libro di W. Schubart *Das Buch bei den Griechen und Römern. Eine Studie aus der Berliner Papyrussammlung*, Berlin, Reimer, 1907, pp. 159) ha fini popolari; ma porta, come si poteva aspettare dal conservatore dei papiri berlinesi, parecchio di nuovo, parecchio almeno che non era stato raccolto nei loro libri dal Birt e dal Dziatzko. Noto, tra l'altro, la narrazione, quasi drammatica, della lotta tra rotolo e codice, la storia dei più antichi codici di papiro, la distinzione cauta tra esemplare di commercio e copia privata.

Roma, 25 ottobre 1907.

GIORGIO PASQUALI.

MITI E RELIGIONI.

(ROMA E IMPERO ROMANO).

Dei certi e dei incerti. — Esaminato in genere il processo per cui l'uomo dalla sensazione prodotta dagli stimoli esterni sugli organi del senso giunge alla rappresentazione delle cose, e dalle varie rappresentazioni al concetto, per tornare poi, pensando per concetti, a richiamare le rappresentazioni, il Domaszewski, appoggiandosi all'opera dell'Usener: *Die Götternamen*, segue tale processo in ispecie nella formazione della credenza in esseri soprannaturali presso i Romani. Egli dimostra come l'uomo, avendo coscienza di produrre mutamenti in sè stesso con una risoluzione della propria volontà, è indotto ad attribuire i mutamenti che si avverano nelle cose del mondo esterno a cause della stessa natura, a cause volenti, o numi. Anche l'uomo è sottoposto al potere dei numi, e cerca perciò di renderseli propizi. Poichè il nume è affatto indeterminato nella sua natura, e riconoscibile solo nella sua potenza, che in un istante appare e scompare quando avvengono mutamenti nelle cose, e poichè per una determinata azione che l'uomo compie, le potenze si manifestano in una serie di momenti, i Romani invocarono le potenze in fila dal principio alla fine dell'azione. Tali divinità, che i pontefici chiamavano *proprii dii, qui singulis actibus praesunt*, sono oggetto di venerazione per lo più solo nelle litanie, o *indigitamenta*: ma può darsi che un dio momentaneo si sciolga dalla serie, e diventi oggetto di venerazione speciale.

Ma più importanti che le potenze degli dei momentanei sono quelle che appaiono come manifestazioni costanti di un nume, la luce del cielo per esempio. Le potenze persistenti sono oggetto di venerazione persistente, e portano all'idea di una causa persistente, ad una stretta circoscrizione del *numen*, che si distingue da tutti gli altri esseri divini. Circoscritto il nume, si scoprono in esso sempre nuove attività, come nel cielo la formazione delle nuvole, il cadere della pioggia, il lampo, il tuono: attività che prima apparivano come potenze momentanee di numi indeterminati: si giunge così alla formazione del concetto di una sostanza volente, cioè di una persona, che spande la luce, unisce le nuvole, fa cadere la pioggia, scaglia il fulmine: al dio personale, al *deus*, che ha delle proprietà, una delle quali designa il più chiaramente la sua essenza. Al dio personale si attribuirono infine anche qualità morali, e un proprio carattere. La venerazione della luce del cielo prevalse su tutte le altre, e portò alla concezione dell'universo. La luce, che penetra tutte le cose del mondo, fece sorgere il pensiero di una grande correlazione

della natura, di un continuo avvicendarsi di tutte le cose sotto il cielo: Giove divenne il reggitore dell'universo: gli altri dei acquistarono un rapporto di dipendenza da lui, e si formò un regno degli dei ad immagine dello stato umano. Ma neanche giunti a questo punto gli dei romani acquistarono la piena personalità degli olimpii d'Omero: la credenza romana non conosce relazioni di famiglia tra gli dei, e gli uomini li invocano nelle preghiere come *pater* e *mater* unicamente a designare la propria sottomissione al loro volere, poichè la rigida obbedienza che domina i rapporti di famiglia dei Romani, la *pietas*, è pur caratteristica della romana *religio*.

Determinata così l'essenza della divinità romana, l'autore fissa il concetto di dei *certi* e *incerti*. Lo studio di un passo di Tito Livio, in cui è tramandata una disposizione del diritto pontificale romano, rende possibile all'autore di stabilire che *dei certi* sono quelli, da cui soli può provenire una determinata potenza. Ma non sempre è riconoscibile il dio, da cui una potenza emana: le stesse potenze, esercitate da vari numi, possono fondersi in una nuova figura di divinità con proprio *numen*. Così, allo stesso modo che i corpi passano dallo stato gassoso invisibile e impalpabile allo stato liquido, e poi al solido, per tornare gas di nuovo, i singoli infiniti numi momentanei si raggruppano e si condensano in dei determinati e personali, per sciogliersi ancora nelle singole proprietà dei numi. (Alfred von Domaszewski, *Dei certi und dei incerti*, in *Archiv für Religionswissenschaft*, 1907, pp. 1-17).

Le feste del calendario romano sono raccolte dal Domaszewski in cicli, ognuno dei quali comprende una festa principale e altre minori che si raggruppano intorno ad essa. Così, per esempio, in luglio si collegano con le *Neptunalia* le *Lucaria* e le *Furrinalia*, che si riferiscono tutte al culto delle sorgenti; in agosto alle *Consualia* le *Volcanalia* e le *Opiconsivia*.

Per lo più il nome di un dio determina quello della festa principale, mentre le altre feste celebrano ciascuna una determinata potenza del dio. Oltre queste feste, tutte disposte in cicli di tre, che tutte cadono in giorni dispari, l'A. ne riconosce altre, originarie di un tempo più antico, che non sono regolate dalle stesse leggi. E le feste romane hanno fondamento naturalistico. La celebrazione di esse comincia in dicembre con la adorazione delle forze che durante l'irrigidimento dell'inverno preparano nuova vita per l'anno nuovo. Al principio del corso del sole si venera il dio, che determina dal principio ogni divenire. E così via via si venerano le divinità che si pensa spieghino la loro potenza nei vari mesi: in giugno, per esempio, sono venerate le divinità del fuoco del cielo e della luce del cielo: le feste del luglio sono intese a impedire il disseccarsi delle acque, così pericoloso nel cuor dell'estate: in agosto, quando i prodotti dell'anno sono già al sicuro, si supplica il dio che li ha donati di non volerli distruggere; le feste dell'ottobre tendono ad assicurare la prosperità dell'anno seguente con riti augurali. (Alfred von Domaszewski, *Die Festcyclen des römischen Kalenders*, in *Archiv für Religionswissenschaft*, X, 1907, pp. 333-344).

L'origine del culto dei Lari. — Contro il Wissowa, il quale afferma che il culto dei Lari non ha alcun rapporto col culto dei morti, e che i Lari sono i protettori del fondo rustico, il Samter riprende a sostenere con nuovi argomenti l'opinione già espressa nel suo: *Familienfesten der Griechen und Römer*.

Egli sostiene che un culto del Lare del singolo fondo o della casa non esiste: nella cappella compitale sono venerati insieme i Lari dei terreni adiacenti. Il singolo Lare ha il suo culto solo nel focolare: egli è il protettore non già del fondo, ma della famiglia, con cui emigra, se essa lascia la casa. Probabilmente il Lar è per i Latini quello che

per i Greci l'Ἥρως ἀρχηγέτης, il capostipite della famiglia, che si venerava nel focolare. (Ernst Samter, *Der Ursprung des Larenkultes*, in *Archiv für Religionswissenschaft*, X, 1907, pp. 368-392).

L'aspetto primitivo della figura di Giove Feretrio è ricostruito dal Pinza sul rituale paludamento del *Pater patratus*, che in origine dovette simulare il dio. Tale immagine, costituita da un manichino vestito di abiti di lana, ornato di una corona di rami frondosi, con in una mano uno scettro e nell'altra un'arma di pietra simboleggiante il fulmine, l'A. fa risalire al tempo in cui i Latini si trovavano in piena età della pietra. (G. Pinza, *Intorno ad un passo di Svetonio, in rapporto colla primitiva imagine di Giove Feretrio*, in *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei*. Classe di scienze morali, storiche e filologiche, Serie V, vol. XVI, fasc. 6-8, 1907, pp. 491-518).

Nel culto di Marte in Roma il Tomassetti riconosce due aspetti che corrispondono ai culti di Marte Quirino e di Marte Gradivo di Servio: quello di dio primitivo, residente e perpetuo, protettore e difensore dei raccolti e dei campi, e quello posteriore di divinità condottiera della milizia mobile conquistatrice. Molte tracce del culto di Marte egli trova nei nomi di chiese di Roma: dell'oratorio di San Marziale, della chiesa di Santa Marta nell'antico Campo Marzio, della chiesa di Santa Martina nel Foro di Augusto, della chiesa di San Martino papa e San Martino vescovo sull'Esquilino, e nota che entro la città si contano circa 42 tra chiese e oratori sacri a Santa Marta, San Marziale e San Martino, certo perchè assai diffuso vi era il culto di Marte. Sul Celio, al posto dell'antico Campus Martialis, o Lateranensis, il vero campo militare dei Romani, nel medio evo era la chiesa di San Gregorio in Martio.

Poichè l'ara di Marte nel foro romano è rotonda come quelle delle divinità cosmogoniche Terra, Sol, Luna e Vesta, e pure rotondo è rappresentato il tempio capitolino di Marte Ultore sopra un denario di Augusto, il Tomassetti ritiene che anche Marte fosse in origine una divinità cosmogonica. (Giuseppe Tomassetti, *Il culto di Marte in Roma*, in *Dissertazioni della pontificia Accademia romana di archeologia*, serie II, t. IX, 1907, pp. 225-239).

Spoglie e trofei. — Nei mucchi di armi di nemici uccisi, che si depositavano in un luogo consacrato, perchè uno scrupolo religioso impediva al vincitore di servirsene, il Reinach trova la forma originaria dei trofei. Più tardi ci si contentò di purificare gli oggetti del bottino, consacrandone solo una parte agli dei. Partendo da queste premesse il Reinach spiega la vecchia leggenda romana di Tarpea. Di essa, gli storici riportano parecchie varianti: il solo punto su cui tutti sono d'accordo è il genere di morte di Tarpea. Quando i Romani non avevano ancora tempì, la rupe Tarpea era il luogo consacrato ove si accumulavano, intangibili, le spoglie prese in guerra. Quando l'uso di formare simili mucchi sparì innanzi a quello di sospendere le armi dei vinti nei tempì, si suppose che l'eroina locale fosse morta soffocata sotto gli scudi, e s'inventarono cause che giustificassero un castigo così crudele. Così, secondo il Reinach, quello di Tarpea è un mito nato da un rito. (Salomon Reinach, in *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1907, pp. 487 e 495-496).

Rhea Silvia e Ῥέα Ἰδαία. — L'esame della tradizione leggendaria relativa a Silvio o Iulo figlio di Enea porta il Costa a queste conclusioni: che nella leggenda primitiva fu innestato lo sdoppiamento della personalità di Ascanio-Ilo in Ascanio padre e Ilo = Iulo figlio; che la gens albana Silvia fu creata per effetto della traduzione dell'appellativo ἰδαία (ὀρεία) in Silvia per Rhea e del suo riferimento ad un ca-

postipite figlio o nepote di Enea, a porre approssimativamente intorno al 200 av. Cristo la data della sovrapposizione della leggenda frigia di Rhea Idaea alla prima versione dell'origine dei gemelli da Ilia, la conseguente identificazione di questa con quella, e la connessione con essa della gens Silvia. Contro il Costa, il Costanzi sostiene l'origine italica della figura e del nome di Rea Silvia. Il Costa riprende a sostenere l'opinione già espressa, ribattendo le ragioni del Costanzi e chiarendo meglio alcuni punti. GIOVANNI COSTA, *Rhea Silvia e Ῥέα Ἰδαία*, in *Rivista di storia antica*, XI, 1907, 2, pp. 237-245; VINCENZO COSTANZI, *L'italicità di Rea Silvia* in *Atene e Roma*, anno X, 1907, N. 103-104, pp. 232-235; GIOVANNI COSTA, *L'italicità di Rea Silvia*, in *Rivista di Storia antica*, anno XI, 1907, 3-4, pp. 931-633.

Pila Horatia e Pilumnoe Poploe. — Secondo A. J. Reinach il nome di *Pila Horatia* non deriva da *pilum*, come vuole la tradizione che fa capo a Ennio, secondo la quale con tal nome sarebbe stato designato il trofeo innalzato dall'Orazio vincitore con le armi dei Curiazi: anzi non esiste alcun rapporto tra la Pila Horatia e il *pilum*, arma. Pila Horatia e Tigillum sororium come in Grecia σανίς e δόκανον non sarebbero che i primitivi simboli della coppia divina, che ebbe più tardi i suoi altari congiunti sotto il nome di Iuno Sororia e di Ianus Curiatius, il culto dei quali era affidato alle due genti rivali degli Horatii e dei Curiatii.

Del *Pilumnoe Poploe* del carme saliare poi, a cui molti moderni, accettando una spiegazione di Festo, hanno ritenuto equivalente in latino classico *pilati populi*, da tutt'altra interpretazione. Pilumnus è il dio del *pilum*, istrumento agricolo, come Picumnus è il dio del *picum*, e come il pilum e il picum, l'istrumento da taglio e quello da punta, sono associati nella vita e nella venerazione del popolo, così sono associati gli dei che li personificano, Pilumnus e Picumnus. Pilumnoe poploe sono poi le genti di Pilumnus, l'aristocrazia dei Quiriti considerati sotto l'aspetto non di guerrieri, ma di pacifici agricoltori. A. J. REINACH, *Pila Horatia et Pilumnoe Poploe*, in *Revue de l'Histoire des Religions*, LV, 1907, pp. 317-346.

Ritratti di Rex Nemorensi. — Il Granger crede di riconoscere i ritratti di due personaggi che rivestirono la carica di *rex Nemorensis* nell'erma doppia scoperta nel 1885 nell'area del tempio di Diana a Nemi, in cui tutti finora avevano ravvisato le personificazioni di due divinità acquatiche. FRANK GRANGER, *A portrait of the rex Nemorensis*, in *Classical Review*, vol. XXI, 1907, N. 7, pp. 194-197.

Sacrifici in occasione di viaggi. — Fra altre osservazioni su Plauto, Louis Havet nota, a proposito dei versi 150-151 del *Rudens* di Plauto, che i sacrifici in occasione di viaggi avevano luogo al levar del giorno, e chi prendeva parte al *prandium* che seguiva tale sacrificio faceva un bagno la sera della vigilia. LOUIS HAVET, *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1907, p. 99.

Atti dei fratelli Arvali. — Dall'esame delle cariche pubbliche sostenute da personaggi menzionati come membri del collegio negli *Acta fratrum Arvalium*, il Groag è indotto a riferire all'anno 44 di C. il frammento del C. I. L. VI, 2032, che l'Henzen attribuiva ad uno degli anni tra il 43 e il 48, e ad uno degli anni 41, 43 o 45 il frammento del C. I. L. VI, 32340-2035 che l'Henzen poneva tra il 50 e il 54. EDMUND GROAG, *Zu den Arvalakten unter Claudius*, in *Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes in Wien*, X, 1, 1907, Beiblatt, pp. 33-36.

Il culto degli alberi. — Al suo lavoro su *I boschi sacri dell'antica Roma*, pubblicato nel

Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma del 1905, lo Stara-Tedde ne fa seguire un altro, in cui studia l'evoluzione del culto degli alberi negli ultimi secoli dell'impero e nell'età di mezzo.

Dalle testimonianze degli scrittori, specie ecclesiastici, dalle leggi canoniche, dai decreti imperiali e regi, la sopravvivenza del culto degli alberi è attestata ininterrotta in Italia fino al principio del secolo XI.

Le autorità ecclesiastiche, non contente di comminare gravi pene spirituali agli adoratori degli alberi, distruggono boschi e alberi sacri, e spesso sostituiscono all'antico culto pagano il culto di santi, specie quelli di San Silvano e di San Silvestro, che si prestavano per il loro nome, e quello di Maria Vergine, atto più di ogni altro a purificare i luoghi contaminati dalla religione dei pagani. Molte tracce dell'antico culto degli alberi l'A. riconosce con A. De-Gubernatis (*La mythologie des plantes*) nelle tradizioni e nelle costumanze popolari d'Italia, e nel nome *lucus* che, trasformato in vari modi, ricorre assai di frequente nella toponomastica italiana. (G. Stara-Tedde, *Ricerche sulla evoluzione del culto degli alberi dal principio del secolo IV in poi*, in *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma*, 1907, pp. 129-181).

Il sincretismo religioso. — Lo studio delle iscrizioni latine di età imperiale che si riferiscono al culto di divinità porta il Macchioro alla conclusione che, contrariamente a quanto apparirebbe dai testi degli scrittori satirici e dei cristiani, i quali avevano gli uni e gli altri ragioni diverse di esagerare, e di svisare il carattere della religione romana, nel mondo pagano romano non si ebbe mai un vero sincretismo religioso, salvo forse in pochi grandi centri che si trovavano in condizioni eccezionali. Nelle iscrizioni in cui sono menzionate più divinità, di varia origine o natura, non si hanno casi di sincretismo, in cui la fisionomia delle varie divinità si perde, ma piuttosto casi di politeismo, in cui le divinità restano distinte. Dall'esame delle iscrizioni provenienti dall'Italia meridionale in cui sono menzionate divinità, l'autore è indotto ad ammettere, almeno per questa parte del mondo romano, i fatti seguenti: 1° predominio assoluto dei culti greco-romani sugli orientali; 2° passaggio di stranieri ad essi culti; 3° permanenza della primitiva distribuzione dei culti; 4° accentramento di culti esotici in centri di storia e cultura esotica. (Vittorio Macchioro, *Il sincretismo religioso e l'epigrafia*, in *Revue archéologique*, 1907, I, pp. 141-157, 253-281).

Dei culti pagani nell'impero romano, e precisamente nelle province dell'impero che chiama latine per opposizione alla Grecia propriamente detta e all'Oriente ellenizzato tratta il Toutain in un'opera che è e vuole essere, come l'autore dichiara nella prefazione, di storia e non di scienza delle religioni. I problemi di storia religiosa di cui egli si propone lo studio sono: diffusione nell'impero della religione romana, e specialmente dei culti ufficiali dello stato romano; sopravvivenza nelle province delle religioni nazionali e locali; relazioni religiose tra le varie parti del mondo romano. Perciò, per studiare l'evoluzione storica dei culti, diversa secondo le regioni, trova necessario distinguere nel mondo romano tre parti principali: l'Italia, la Grecia e l'Oriente, le province latine. Da queste ultime incomincia la trattazione. Nelle province latine egli distingue quattro classi di culti: 1° culti ufficiali dello stato romano: culto di Roma, delle divinità imperiali, delle divinità capitoline e culti annessi; 2° culti della religione romana, o più esattamente della religione greco-romana, quale era costituita verso l'età di Cesare e d'Augusto; 3° culti di origine orientale; 4° culti di origine locale che esistevano nelle province prima della conquista romana. Delle due prime classi di culti il Toutain tratta diffusamente in questo primo

tomo della prima parte dell'opera. J. Toutain. *Les cultes païens dans l'empire romain*, Première partie: *Les provinces latines*, t. I: *Les cultes officiels; les cultes romains et gréco-romains*. Paris, Leroux, 1907, pp. v-472, nella Bibliothèque de l'École des Hautes Études, *Sciences religieuses*, vol. XX.

Tempio di Saturno in Tunisia. — Il Carton rende noti i risultati delle sue ricerche intorno al tempio di Saturno tra le rovine dell'antica *colonia Thuburnica*, presso Gardimaon, in Tunisia. Il tempio fu distrutto dai Bizantini, ma rimase parte della stipe votiva, tra cui specialmente notevoli le stele con iscrizioni, che l'A. pubblica. Carton. *Note sur la découverte d'un sanctuaire de Saturne dans la colonia Thuburnica*, in *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1907, pp. 380-384.

Culti greci e romani in Gallia. — Lo studio delle figure di divinità rappresentate in rilievo su di una colonna destinata a sostegno di un'immagine di Giove, scoperta nel 1905 sul territorio del campo romano di Magonza, porta il Maas a conclusioni diverse da quelle cui erano venuti il Korber e il Domaszewski. Le figure più importanti sono rappresentate sul basamento: Hermes accolto da una divinità femminile, che l'A. chiama Emporia, personificazione dell'*emporium*, in presenza del genio del luogo, rappresentato da un serpente. Athena armata sacrificante innanzi a Tyche. Zeus, Heracles. Zeus, Athena, Heracles costituiscono un'antica triade greca, e precisamente dorica: mostrano quindi la provenienza della colonna da una città di culto dorico. Sul fusto della colonna, oltre la iscrizione dedicatoria, e le figure di parecchie divinità greche, è il genio dell'imperatore Nerone tra due Lari, il che mostra che chi offriva la colonna apparteneva a una città romana, e di sentimento romano fanno testimonianza pur le immagini di Honos e di Virtus. Tali indizi portano l'autore a ritenere la colonna dedicata dai cittadini di *Arelate, colonia Iulia Sextanorum* prima chiamata, come colonia greca, Helina, che al tempo di Cesare succedette per importanza a Massalia, città di diritto romano e di cultura, e in sostanza anche di religione, greca. L'iscrizione porta la dedica dei *canabarii* a Giove Ottimo Massimo per la salute dell'imperatore Nerone. Secondo il Maass, i canabarii di Magonza sono non già i *cives Romani Mogontiaci*, ma un collegio di mercanti, residenti nelle *canabae*, cioè nell'*emporium* di Magonza, ma Arelatesi, almeno in massima parte. Gli artisti dei rilievi della colonia sono pur menzionati: «Samus et Severus Venicari filii sculpserunt»: di questi nomi Venicarus è ritenuto d'origine celtica, Severus è latino, Samus è forma greca dorica: anche questo riporta alla città di Arelate, di fondazione dorica.

Anche le feste della Gallia meridionale, il cui nome ci è conservato in latino, l'A. riconosce originarie della Grecia. Ernst Maass. *Die Griechen in Südgallien*, VII-VIII, in *Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes in Wien*, Band X, erstes Heft, Wien, 1907, pp. 85-117.

Le religioni orientali nel paganesimo romano. — Sotto questo titolo il Cumont pubblica il contenuto di due serie di conferenze, da lui tenute nel 1905 al Collegio di Francia e a Oxford, in cui tratta dell'imporsi dello spirito religioso e mistico dell'Oriente alla antica società romana. Se l'Occidente aveva maggior importanza militare, in Oriente, anche prima che Costantino vi trasportasse il centro di gravità della potenza politica, era l'industria e la ricchezza, l'abilità tecnica e la produttività artistica, l'intelligenza e la scienza, e la storia dell'impero durante i tre primi secoli dell'èra nostra si riassume in una «penetrazione pacifica» dell'Oriente in Occidente. Perciò la propagazione dei culti orientali è un fenomeno

particolare di tutta una lenta metamorfosi, che si opera nelle istituzioni politiche, nel diritto privato, nella scienza, nelle lettere, nelle arti, nell'industria. L'Oriente ellenizzato s'impone in ogni campo con i suoi uomini e le sue opere, ma in nessuno la sua azione è così decisiva come nella religione, poichè giunge finalmente alla distruzione radicale del paganesimo greco-latino. Dopo aver trattato delle fonti letterarie, epigrafiche ed archeologiche, ed aver dimostrato quali cause provocarono la diffusione dei culti orientali, l'autore esamina in particolare quei culti che successivamente si introdussero e si propagarono dall'Asia Minore, dall'Egitto, dalla Siria e dalla Persia, per giungere a determinare in qual modo essi trasformarono l'antica religione, e quale forma le avevano data al momento della sua lotta suprema contro il cristianesimo, di cui i misteri asiatici, pur opponendovisi, avevano favorito l'avvenimento. (*Les religions orientales dans le paganisme romain* – Conférences faites au Collège de France en 1905 par FRANZ CUMONT. Paris, Leroux, 1907, pp. XXII-333, in *Annales du Musée Guimet, Bibliothèque de vulgarisation*, t. XXIV).

Del bosco sacro della ninfa Furrina si occupano, illustrando ampiamente gli oggetti e le iscrizioni in esso scoperti, il Gauckler, il Clermont-Ganneau, il Saint Clair Baddeley, l'Hulsen. Un'iscrizione votiva in greco, che nell'estate del 1906 si rinvenne insieme con parecchie altre iscrizioni e con avanzi architettonici in Roma, sul versante orientale del Gianicolo (v. Gatti in *Notizie degli scavi*, 1906, p. 248, e in *Bullettino comunale*, 1906, p. 332), mostra che ivi era il *lucus* sacro a Furrina, e tale testimonianza trova conferma nelle indicazioni topografiche che ci sono tramandate a proposito della fuga di Caio Gracco, che nel bosco sacro di Furrina appunto trovò la morte. Secondo il Gauckler la fine tragica di C. Gracco indusse i Romani a considerare il *lucus Furrinae* come luogo nefasto, e a trasformare in Furia

la ninfa romana, adottando una falsa etimologia del suo nome: l'Hulsen invece crede oramai impossibile discernere la natura primitiva della dea per il sincretismo del suo culto con culti orientali. Infatti parecchie iscrizioni latine e greche trovate nella villa Sciarra mostrano che nell'età imperiale ebber ospitalità nel bosco di Furrina parecchie divinità sire: Iupiter Keraunios, Iupiter Heliopolitanus, Adados, Iupiter Maleciabrudis, il quale ultimo, ignoto fin qui, il Gauckler identifica col dio locale, o Malec, della città sira di Iabruda, spiegazione che il Clermont-Ganneau non accetta, perchè non si hanno altri esempi del titolo di Malec combinato con un nome di luogo, come si usa quello di Baal. Nell'iscrizione greca di un blocco di marmo il Gauckler crede di riconoscere la dedica di una fontana derivata da un personaggio sacerdotale di nome Gaionas, siro, per i bisogni del culto di un santuario: il Clermont-Ganneau vi crede indicata la destinazione del blocco alla *defixio*, o κατάδεσμος: i fogli di piombo contenenti la maledizione, come spesso si mettevano nelle tombe, affinchè i morti li facessero pervenire alle divinità infernali, in questo caso sarebbero stati ricevuti in un foro praticato nel blocco per cadere in una fossa al disotto, e a tale ufficio sarebbe ben scelto il bosco di Furrina, che la tradizione popolare assimilava alle Furie. L'Hulsen infine ritiene che il blocco fosse destinato all'uso di coperchio di un *thesaurus*. (PAUL GAUCKLER, *Le bois sacré de la nymphe Furrina et le sanctuaire des dieux Syriens au Janicule à Rome*, in *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1907, pp. 135-159 e in *Bullettino comunale*, 1907, pp. 45-81; CLERMONT GANNEAU, *Sur les inscriptions du "Lucus Furrinae"* in *Comptes-rendus* ecc., 1907, pp. 250-258; SAINT CLAIR BADDELEY, *The grove of Furrina* in *Athenaeum*, aprile 1907, pp. 417-418; CHRISTIAN HUELSEN, *Der Hain der Furrina am Janiculum* in *Mittheilungen des Kais. deutsch. arch. Inst.* Rom. Abt. XXII, 1907, 3, pp. 125-254).

Il culto della dea Caelestis. — Testimonianze epigrafiche inducono il Frère a ritenere che la dea Caelestis, la quale presenta parecchi punti di contatto con la Magna Mater, ebbe ierofanti dei due sessi, che dai nomi conservati nelle iscrizioni appaiono schiavi, o in ogni caso persone di umile condizione, almeno nel III secolo.

In tale momento al progresso irresistibile del Cristianesimo il Paganesimo risponde con un ultimo sforzo, e perciò si appoggia su quei culti che soli erano capaci di soddisfare ai nuovi bisogni delle coscienze: i culti orientali. Non mai il culto di Caelestis fu così in onore come alla fine del III secolo. (HENRI FRÈRE, *Sur le culte de Caelestis*, in *Revue archéologique*, 1907, II, pp. 21-35).

Un'iscrizione votiva a Teutates incisa sopra una stele che si trovò a Roma nel 1885, in occasione dei lavori per l'apertura di via Tasso (C. I. L. VI, 31182) è studiata dal Carcopino sotto l'aspetto epigrafico (JERÔME CARCOPINO, *Inscription à Teutates* in *Revue des Études anciennes* IX, 1907, 3, pp. 265-266 e tav. XV).

Mercurio tricefalo. — Salomon Reinach riprende una questione già agitata, tra gli altri, dal Longpérier, dal de Witte, dal Mowat, dal Bertrand e da lui stesso: quella delle divinità tricefale che sono rappresentate in molti monumenti greco-romani, per cui finora non era stato proposto un nome. Il Reinach riconosce in esse il tipo gallico di Mercurio, che presenta analogia coll'Erme tricefalo che si venerava in Grecia nel VI secolo avanti Cristo.

I rozzi scultori della Gallia del I secolo dell'èra nostra copiarono quegli antichi simulacri del dio invece che quelli dell'arte greco-romana probabilmente perchè ai loro occhi l'antichità li rendeva più venerabili. È per altro evidente che le idee religiose dei Galli dovevano implicare l'esistenza di una divinità del commercio e delle strade concepita come tricefala. Poichè il Mercurio della Gallia è rappresentato con una grande borsa, l'A. crede che l'attributo realistico della borsa che appare in immagini romane di Mercurio, sia passato al Mercurio greco-romano dal Mercurio celtico. Ma Mercurio appare nell'arte gallo-romana anche sotto altri aspetti: il Mercurio gallo è polimorfo, poichè la concezione assai larga che aveva di lui la religione indigena concordava solo in parte con quella del Mercurio italico e dell'Ermete greco: sui monumenti, esso deve tanto più rivestire aspetti variati perchè ogni tradizione figurata mancava in Gallia e gli artisti del primo secolo dovettero ora ispirarsi direttamente alla leggenda, ora cercare modelli nelle arti classiche. Sui blocchi scoperti nella demolizione dell'Hôtel Dieu il Reinach ritiene sia rappresentato il disarmo del Marte gallico alla presenza del gran Mercurio tricefalo, in memoria probabilmente del disarmo della Gallia avvenuto sul principio del regno di Tiberio. Alla stessa epoca e a commemorazione dello stesso fatto, il Reinach attribuisce anche altri bassorilievi che furono scoperti pure a Parigi. (SALOMON REINACH, *Mercure tricéphale*, in *Revue de l'Histoire des Religions*, LVI, 1, 1907, pp. 57-82).

Dis Pater-Cernunnos e la Terra Madre il Gassies riconosce accoppiati in un altare di arte greco-romana. Egli ritiene che in questa coppia debbano riconoscersi i più antichi dei della Gallia, nati dal suolo o personificanti il suolo stesso, creatori di uomini, di animali e di piante (G. GASSIES, *Groupe de Dis Pater-Cernunnos et de la Terre-Mère* in *Revue des Études anciennes* IX, 1907, 4, pp. 364-368).

Il monumento dei nauti parigini. — Secondo il Pachtère e il Jullian, nell'iscrizione del monumento dei nauti Parigini *Caesare* è non un ablativo, ma un dativo; significa quindi la dedica a Tiberio, oltre che a Giove; il dono offerto è un enorme *torques*, quali i Galli sole-

vano offrirne agli dèi e agli imperatori divinizzati; i bassorilievi formano una sola scena, rappresentante l'offerta fatta all'imperatore dai membri della corporazione, dai *nautae*, che, essendo in funzione religiosa, sono vestiti e armati secondo i riti arcaici. Sembra che la corporazione fosse anteriore all'epoca romana: il bassorilievo rappresenterebbe una scena di carattere affatto gallico, ma svoltasi probabilmente a Roma in onore di un imperatore e di Giove (DE PACHTÈRE et C. JULLIAN, *Le monument des nautes parisiens* in *Revue des Études anciennes*, IX, 1907, 3, pp. 263-264 e tt. XI-XIV).

Mitologia romana. — Nei tre fascicoli del *Mythol. Lexicon* del Roscher usciti nel 1907, sono particolarmente notevoli per la mitologia romana quelli su *Pomona* (Wissowa), *Populus* (Hofer), *Portunus* (Wissowa), *Praesidia arcana urbis* (Roscher), *Proserpina* (Carter), *Providentia* (Peter), *Proxumae* (Ihm). (W. H. ROSCHER, *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, fascicoli 54-56, III, pp. 2721-3200, Leipzig, Teubner, 1907).

Dell'ultimo volume del Pauly-Wissowa, interessano la religione romana e dell'impero romano gli articoli *Epidius* (Münzer), *Epona* (Keune), *Equirria* (Wissowa), *Erredica* (Ihm), *Error* (Waser), *Erulus* (Rossbach), *Eruseuus* (Cumont), *Esel* (Olck), *Esquilinus lucus* (Hülsen), *Esumus* (Ihm), *Esus* (Ihm), *Ethausva* (Samter), *Etnosus* (Ihm), *Etrusca disciplina* (Thulin), *Euan* (Samter), *Evocatio* (Wissowa). (PAULY-WISSOWA, *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaften*, VI[1], pp. 1535, Stuttgart, 1907).

Del fascicolo 40° del Daremberg-Saglio, noto gli articoli *Prodigia* (Bouché-Leclercq), *Proserpina* (Cahen), *Providentia* (Blanchet), *Pudicitia* (Decker), *Pullarii* (Saglio), *Puteal* (Hild), *Quinquatrus* (Hild), *Quirinus*, *Quirinalia* (Hild). (DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, fasc. XL, t. IV, part. 1, pp. 657-808, Paris, Hachette, 1907).

Nei fascicoli del 1907 del dizionario epigrafico del De Ruggiero sono gli articoli *Curia* (Gervasio), *Cuslanus* (de Ruggiero), *Custos* (de Ruggiero), *Cymbalum* e *Cymbalistriae* (de Ruggiero), *Cyprius* (de Ruggiero), *Damascenus* (de Ruggiero), *Damona* (de Ruggiero), *Dea Syria* (Cesano), *Decemviri sacris faciundis* (de Ruggiero), *Gesahenae* (de Ruggiero), *Giarinus* (de Ruggiero), *Gilva* (de Ruggiero), *Giridavenses* (de Ruggiero), *Gordianus Nepos* (Costa). (ETTORE DE RUGGIERO, *Dizionario epigrafico di antichità romane*, vol. II, pp. 1373-1504 e vol. III, pp. 513-572, 1907).

L. MORPURGO.

RECENSIONI.

G. De Sanctis, *Storia dei Romani*. Torino, Fratelli Bocca, 1907, vol. 2.

L'opera che si presenta al giudizio degli studiosi non segna che il principio di un grande lavoro sintetico sulla storia di Roma dalle origini alla caduta dell'impero, limitandosi per ora allo studio delle vicende storiche che corsero dagl'inizi *alla conquista del primato in Italia* (264 a. Cr.). Orbene un'opera siffatta, diciamolo subito, è un audace tentativo e quando anche non avesse alcun pregio basterebbe ciò solo per rendere benemerito l'autore degli studi di storia romana. Ed è un'audacia tanto più, quanto meno sembrava possibile un lavoro di sintesi sull'antica Roma dopo il Mommsen che, chiudendo il periodo de' tentativi più o meno felici fatti prima di lui sulla pseudostoria della città, pareva aver monopolizzato gli studi di storia romana e averne reso il cammino inaccessibile per la paura, fino ad un certo punto ridicola, con cui i cultori delle cose romane vi si arrischiavano. Ma l'opera del De Sanctis à un'altra audacia, quella che le deriva dalle relative innovazioni con cui si presenta di fronte all'opera del dotto tedesco e, quasi ciò non bastasse, dal fatto che essa sorge dopo che sul campo degli studi di storia romana aspra e varia si agitò la critica. Ora trovare per un lavoro di carattere sintetico la via adatta, vagliare le tendenze più o meno diverse, tentare un'accomodamento là dove *les accommodements* si trovano difficilmente, costituisce un grado notevole di coraggio, ed è bello che proprio ad un romano questa qualità non sia mancata.

Ma, benchè nova e audace, l'opera, secondo me, à un difetto, per dir così, d'origine: quello, cioè, di non essere assolutamente necessaria. Siamo noi giunti a tal punto negli studi della storia di Roma, repubblicana sopratutto, da domandarci di rivedere quel che si è fatto, di compilarne una sinossi e di lanciarla, si noti, fuori del mondo strettamente scientifico, là dove gli inesperti o gli orecchianti ne faranno lor pro', stiracchiandone i risultati a beneficio proprio ed a maggior gloria della loro ciarlataneria più o meno impudente? A me pare di no! La storia romana se non è, come al tempo di Cicerone, del tutto *obscura*, e ciò grazie alla critica che nell'ultima metà del secolo scorso si è esercitata su di essa, è certamente ancora ad un punto tale da non permettere lavori seri di sintesi e di ricapitolazione. Il Mommsen potè farlo per il periodo che lo precedeva e lo fece con sufficiente fortuna, ma egli stesso assistè se non alla morte al disfacimento della sua opera, specialmente quando la critica, in parte derivata da lui e in parte originalissima, del Pais portò una parte degli studiosi verso l'estrema sinistra del parlamento scientifico e acuì tra essi la diversità di vedute e di metodi. Nè l'opera del Pais à nulla che vedere con quella del De Sanctis sotto questo rapporto; essa non costituisce tra il dotto tedesco e il romano nessun tratto d'unione, facendo piuttosto parte da sè, come quella che appartiene al gruppo degli studi strettamente critici. Ciononostante, poichè il bisogno è stato da qualcuno sentito ed il lavoro del De Sanctis indubbiamente vuole, nelle intenzioni dell'autore e per il fatto stesso della sua apparizione, costituire una nuova tappa nel cammino degli studi storici romani: esaminiamolo, dunque.

Ò detto, dopo il Mommsen il De Sanctis, il Pais essendo a parte; e chi ben esamini i due primi lavori e quello del terzo vedrà che la classificazione non è puramente scolastica. Opere di sintesi le prime due, di analisi l'altra e di analisi tanto maggiore quanto minore di fronte alle idee dell'autore ed al suo disegno ideale e la parte che è venuta sinora alla luce. Ed anzi il secondo è così distante dal terzo nell'ordine de' tempi come lo è nell'ordine dell'idee, perchè se si giudicassero gli studi storici dall'audacia critica di chi li compie l'opera del De Sanctis costituirebbe un regresso di fronte a quella del Pais, animata com'è dal desiderio che si afferma quasi in ogni pagina, di mostrarsi *temperata*. Ottimo desiderio che finisce però, contro la volontà dell'autore senza dubbio, col porla in aperta opposizione a quella del Pais e in una forma tanto più aspra, quanto la forma — non paia ciò un paradosso — è più temperata e serena. Il fatto materiale, cioè, dell'aver confinato nelle note le citazioni delle opinioni contrarie, escluse senz'altro nel testo, rende così nettamente visibile la differenza di vedute dei due autori come una polemica anche violenta non l'avrebbe potuto fare. Del resto la posizione polemica dell'opera non è solamente nel voler opporsi — per effetto della critica temperata — all'opera del Pais, ma — e in ciò va data lode incondizionata all'autore — nell'intento di opporsi a quel dilettantismo ciarlatanesco che fa ridere alle nostre spalle gli stranieri più benpensanti, sia che esso si svolga nel campo storico puro, sia che esso si estenda a quello archeologico.

Se qualcuno però credesse che tutto ciò costituisca demerito per l'opera s'ingannerebbe: essa corre serena e temperata e si lascia leggere abbastanza facilmente, arieggiando fino ad un certo punto non lo stile, ma il metodo, la divisione, la disposizione del lavoro classico sulla storia greca del Beloch. Ed appunto nel seguire il metodo del maestro il De Sanctis à dato alla sua storia l'impronta di novità cui ò accennato: prima di lui nessuno aveva così completamente studiato la storia romana non solo sotto l'aspetto politico, ma benanche sotto quello religioso, giuridico, artistico e letterario. Da questo lato sui capitoli di ugual argomento della storia del Mommsen i capitoli della storia del De Sanctis rappresentano un progresso, non solamente dovuto al progresso scientifico, ma alla bontà del metodo ed alla profondità dello studio.

Ò accennato avanti al carattere non strettamente scientifico del lavoro: per meglio chiarire la mia affermazione dirò che esso si rivolge ad un pubblico più largo di quello cui, per esempio, si volge la storia del Pais e ad uno più ristretto di quello cui si volse quella del Mommsen. E in questo campo l'autore tiene il giusto mezzo, avvicinandosi anche qui più al Beloch che a nessuno degli altri due, come quegli che, rigorosamente scientifico nella sostanza, nella forma non si fa popolare come il Mommsen, nè scientifico come il Pais. Tuttavia, a mio vedere, mentre è più che sufficiente, data l'indole dell'opera, il cenno bibliografico dei lavori moderni sui vari argomenti, non lo è ugualmente l'accenno sulle fonti antiche. Anzi, sotto questo rispetto, il capitolo I che serve d'*introduzione* e tratta dei *fasti* e degli *annali* non mi pare completo. Lo studio de' fasti, ivi fatto, se in generale può dirsi esatto e coglie nel vero, forse lo è più per un preconcetto da cui pare animato l'autore, di dimostrarne cioè l'autenticità e l'antichità, che per uno studio particolareggiato ed induttivo. Inesatte, difatti, sono le vedute sui fasti di Diodoro e troppo facile accoglienza trovano nell'opera i risultati cui è venuto un trentennio fa il Cichorius su di essi, sulla loro fonte e sulla questione de' cognomi. Strane sono anzi alcune affermazioni come quella ad es. che i « cognomi suonano alquanto singolari » (p. 11) per i consoli del 454: Sp. Tarpeio Montano Capitolino e A. Aternio Varo Fontinale! Così uno non può farsi una chiara idea del valore e dell'attendibilità de' fasti trionfali, in cui si asserisce (I, p. 15)

trovarsi delle falsificazioni e di cui d'altra parte pare talvolta (ad es. II p. 341) si accettino le date come sicure. Un esame quindi più profondo e più preciso delle fonti credo non sarebbe stato disprezzabile neppure per le persone colte che, senza dedicarsi specialmente agli studi di storia romana, vorranno servirsi dell'opera.

La quale, del resto, a pregi notevolissimi, oltre ad avere un pregio di carattere generale nell'ottima disposizione della materia fatta anch'essa sulle orme della storia greca del Beloch e nell'indice alfabetico preziosissimo, per quanto non sempre completo: tutto ciò costituisce un progresso notevole, per es., sulla storia del Pais, in cui un materiale importantissimo sfugge appunto per la mancanza di un indice alfabetico e di una ripartizione più minuta de' capitoli. Ma oltre a ciò, uno dei tanti pregi è, a mio vedere, certamente quello di far notare con molta sagacia quali elementi nella storia romana sono dovuti alla tradizione poetica popolare. Così per la leggenda di Lucrezia (I p. 398), di Virginia (II p. 46), di Coriolano (II p. 110) e via dicendo si ànno delle bellissime pagine molto acute e molto suggestive. Nè minor pregio è quello di aver fatto precedere lo studio della storia dei Romani da un esame particolareggiato sulle origini de' popoli italici, sebbene non debba esser sfuggita all'autore la stranezza di questa introduzione piuttosto lunga (occupa cinque de' dodici capitoli del I vol.) in una storia che non à più per oggetto l'argomento un po' troppo vasto, forse, propostosi dal Pais con la sua storia d'Italia, rimasta, per la vastità della concezione, nel gran blocco del I volume per quel che riguarda i popoli non romani — ma che par debba limitarsi alla sola Roma. E dico che ciò non deve esser sfuggito all'autore per il fatto che il titolo dato all'opera di *Storia dei Romani* non può non derivare dal bisogno di far comprendere che il lavoro si occupa anche degl'italici e degl'italioti che più tardi solo ebbero il nome dai vincitori. Così la stranezza dello studio sulle origini degl'italici è, starei per dire, giustificata. Il terreno, in verità, è un po' troppo sdrucciolevole da questo lato ed io non so fino a qual punto esso possa entrare nel dominio della storia; in ogni modo esso servirà per passare in rivista il già fatto. Spetta al lettore di vagliare le opinioni dall'autore espresse o, se mai, quelle de' critici di cui sostiene le idee.

Dopo quanto ò sin qui detto parmi debbano mostrarsi chiaramente le caratteristiche dell'opera del De Sanctis e la sua importanza e possa pur concludersi che i pregi ed i difetti che essa à sono inerenti a tutte le opere del genere, mentre all'autore resta il merito indiscutibile di aver voluto segnare una tappa audace nel cammino degli studi di storia romana, una tappa sia pur non da tutti richiesta, ma non perciò meno ardua a fissarsi.[1]

L'opera anche tipograficamente è molto accurata e ne va data lode all'editore per la nitidezza de' tipi latini e greci, per la chiarezza della stampa e per la bontà della carta e la

[1] Non credo che per un lavoro come quello del De Sanctis possa richiedersi un esame minuto de' punti più o meno difettosi che in genere si riducono a diversità di opinioni e che quindi non possono trovar posto in una recensione, ma per non attirarmi la facile critica di non aver letto il libro o di averlo letto poco attentamente, farò menzione qui di alcuni punti ne' quali dissento dall'autore o parmi gli si debba rimproverare qualche cosa.

I p. 81. Tracce della soppressione de' vecchi nel mondo indo-europeo si ànno anche nell'isola di Ceo. V. l'edizione di Bacchilide del Festa (Firenze, 1898) p. XXII e gli autori ivi citati.

I p. 205 n. 1. La correzione del nome Allodio in Dionys. I 71. 3 fu già fatta dal Trieber in *Hermes*, XXIX a. 1894 p. 130.

I p. 205 e 215. Naturalmente non sono d'accordo con l'autore sulla leggenda di Rea Silvia e l'ò detto altrove prima della pubblicazione del suo lavoro e dopo, ne pongo la formazione proprio tra quel III e II secolo in cui anch'egli (p. 215) ammette l'elaborazione e la fusione delle leggende indigene con le greche.

I p. 220. Non è sufficiente quanto vien detto per sostenere la non precedenza delle *gentes* allo Stato contro l'opinione più comune e più autorevole che afferma

correzione del testo.[1] Sarebbe stata preferibile una copertina un po' meno... epigraficamente... funerea ed un prezzo più basso, anche per assecondare l'autore nella sua opposizione a quella produzione storico-romanzesca da 3 a 5 lire il volume che invade di tanto in tanto il campo commerciale librario.

Ed a questo proposito, poichè sono in via di raccomandazioni, domando alla benemerita ditta editrice perchè ad accrescere il pregio della biblioteca di scienze moderne, non pubblica una traduzione italiana della storia greca del Beloch. L'Italia dopo l'opera del Curtius, ormai per tante ragioni antiquata, non à avuto e non à per le persone colte nessuna storia greca.... sopportabile: l'opera del maestro riuscirebbe certamente gradita a tutti gli studiosi italiani non conoscitori del tedesco, e completerebbe la biblioteca del Bocca con un lavoro che farebbe riscontro a quello del De Sanctis.

GIOVANNI COSTA.

l'opposto e che è avvalorata dal confronto con la storia d'altri popoli arî ad es. de' Celti e degli Slavi.

I p. 251 e 255. Parmi assolutamente poco chiaro e molto indeterminato quanto è detto sulle tribù ed ancor più sul sinecismo che ritengo non possa non accettarsi per i primi tempi.

I cap. VIII. In genere le pagine sulla religione romana sono bellissime, ma non so se si possa dire esaurito con esse l'argomento. Soprattutto lo studio della religione primitiva credo dovrebbe condurre ad altre conclusioni: alla reale profondità, cioè, di sentimento religioso, più tardi cristallizzatosi in nomi ed in forme eminentemente esteriori e per nulla vitali. A questo proposito un po' per colpa delle nostre cognizioni, che non permettono affermazioni sicure (come quella sulle genealogie divine a p. 279), un po' perchè l'autore fu tratto fuori di strada dall'amore dell'argomento, concernente lo studio del periodo storico di cui si occupava, si ànno, per dir così, degli anacronismi, come ad es. sui Salii (v. p. 285 e cfr. II p. 501).

II p. 237 e 418. Giusta e geniale l'osservazione del De Sanctis sui generali romani e greci, sulla rigidità di quelli e sulla vitalità di questi. Si noti però che essa dipende in gran parte non da ragioni intrinseche come egli mostra di ritenere, ma estrinseche, quali la poca arte degli annalisti, dai quali ci derivano le notizie di cui disponiamo e dalla grande falsità de' dati ricalcati sugli uomini e avvenimenti posteriori. Si tratta in genere di personaggi di invenzione o ricostruzione dotta, neppur popolare, perchè la vitalità di molte figure della leggenda è indiscutibile e il De Sanctis, come abbiamo visto, l'à notata molto bene.

II p. 506. Non pare che l'autore abbia in mente una data sufficentemente determinata sulla compilazione e, meglio, sull'inizio della compilazione de' fasti. Si confronti difatti l'asserzione che qui si trova dell'origine loro non posteriore al IV secolo con quella fatta a pag. 4 e seg. del I vol., della loro redazione nel secolo V e nella stessa prima metà. Ora una tal questione deve esser risolta chiaramente in una storia del genere e non sarebbe male che essa venisse meglio, se non studiata, esposta in una prossima edizione.

[1] Qualche errore tipografico si à nell'indice, ove si notan anche delle omissioni: così a p. 547 436 e 435 invece di 336 e 455; a p. 563: 340 invece di 390; a p. 566 da inserire II 125 sotto la voce *Romolo*; a p. 572 da inserire I 104, 112 sotto *Totemismo*; a p. 573 invece di II 350 n. 6 si deve avere II 350 n. 1 e via dicendo), ma il testo è per quel che ò potuto avere occasione di riscontrare, corretto (qualche errore di maggior importanza, nelle citazioni, l'ò rilevato in I 14 ove si à GIUSTINO XV, 5, 4 invece di XX, 5, 4; *ibid.* 287 ove si à — n. 2 — PLIN. *n. h.* XXV 12 in luogo di XXX 121; II 58 n. 3 ove per CIC. *ad. fam.* IX 21, 3 si deve avere IX, 21, 2). Del resto queste sono quisquilie!

W. KLEIN, *Geschichte der griechischen Kunst*, III, Leipzig, 1907.

A non molta distanza dai due precedenti, di questo nuovo manuale di storia dell'arte greca, è apparso il terzo ed ultimo volume, che comprende il periodo ellenistico. Nel primo capitolo (pp. 1-30) si parla dei pittori del tempo di Alessandro e dei suoi immediati successori: Apelle, Aetione, Protogene, Antifilo, Teone di Samo; un breve cenno si fa di Filosseno di Eretria e della pittrice Elena; e il capitolo si chiude con il grande sarcofago di Alessandro, che sarebbe un'opera attica, affine ai rilievi del Mausoleo, uscita sotto l'influenza prassitelica e scopadea e rimasta esente da ogni influsso lisippeo.

Il secondo capitolo comprende l'arte della prima età dei Diadochi a Rodi, in Atene e nell'Asia Minore. Per Rodi l'autore parla di Filisco e del suo gruppo di Apollo con Leto e Artemide e le nove Muse; rispetto alle quali accetta le identificazioni proposte dall'Amelung con alcune figure della base di Alicarnasso e del rilievo di Archelao; circa la cronologia, per altro, non solo accoglie l'opinione del Watzinger, che l'*Apoteosi* di Omero riferisce alla fine del III secolo, ma in base a una certa affinità nel panneggiamento delle dette Muse con quello della *Tyche* di Antiochia, conclude attribuendo alla prima metà di quel secolo l'attività di Filisco (p. 42). Con la cerchia rodia, insieme ad altre opere — come il *Pugilista* in bronzo delle Terme (pp. 44-46) — riconnette qualcuna di indole iconografica, come la statua in bronzo di supposto principe ellenistico, nello stesso Museo, che non riterrebbe impossibile identificare per Antioco II Theos e per un opera di uno scolaro di Euticrate (pp. 43-44); e anche la statua di Eschine (pp. 46-47). E da questa passa all'altra, nota, di Demostene, che lo porta sul terreno attico; ove si incontra, già verso la fine del III secolo, con il primo rampollo di una celebre famiglia di artisti, della maggior parte dei quali l'attività cade nel seguente: Eubulide, autore di quella statua di personaggio *digitis computans*, identificata per Crisippo (pp. 48-49). Di opinione che una decadenza dell'arte nell'Attica al principio dell'età dei Diadochi non si abbia a riconoscere (cfr. p. 163 e seg.) — nello stesso modo come non sembra incline a credere a una rinascita verso la metà del secondo secolo (quantunque ammetta che di monumenti di quel tempo pochi se ne conservino (p. 50), non esita a riconnettere con l'arte attica certe opere di soggetto infantile, come la statuetta di Efeso del bambino con l'oca-volpe (pp. 51-52). Nell'Asia Minore è la Bitinia il centro che primamente ferma la sua attenzione, con Doidalses, Menodotos e Diodotos, figli di Boetos (giacchè pensa che a torto sia ritenuta falsa l'iscrizione ricordante questi due artisti), e forse anche Papylios (*Plinio N. H.*, XXXVI, 33), nome che suona bitino, e di cui potrebbe per avventura essere erronea la designazione a scolaro di Prassitele (pp. 55-57). La affinità dell'Afrodite al bagno, di Doidalses, con quella figura di Apollo che si ritiene facesse parte del gruppo di Marsia, gli fa pensare a un influsso della scuola bitina sull'arte di Pergamo (p. 59); mentre poi — essendo propenso a credere i famosi gruppi dell'Acropoli ateniese riferibili, quanto alla esecuzione, al tempo di Eumene piuttosto che a quello di Attalo (p. 64) — l'atticità del Gallo di Delo e la sua affinità con le altre figure dei suddetti gruppi, non che il fatto di due noti artisti attici (Phyromachos e Nikeratos) lavoranti alla corte di Eumene, lo inducono a supporre che a questi artisti convenga rivendicare la paternità dei gruppi attalici anzichè ad Epigono (pp. 72-73).

Nel terzo capitolo si parla dell'arte greca di Alessandria, alla quale, sebbene favorevole senza dubbio le fosse l'atmosfera per così dire alessandrina, non fu altrettanto favorevole, a giudizio del Klein, il terreno egizio (pp. 75-76). Comunque, la pittura sarebbe stata il ramo meglio coltivato, per quanto se ne conosca poco; suo carattere precipuo, l'illusionismo; e questo carattere avrebbe essa comunicato anche alla scultura (p. 77, cfr. p. 82); per la quale il nostro autore si mostra in massima propenso ad accogliere le vedute dell'Amelung (p. 78), soprattutto nel ritenerla fedele alla tradizione prassitelica e punto influenzata dall'arte lisippea (p. 83); mentre l'influsso attico si sarebbe pure fatto sentire nei prodotti industriali, come le stele funerarie (pp. 83-85), e poi anche nella glittica (pp. 87-94). Ma l'arte alessandrina avrebbe fatto ancora tesoro dei tipi etnici locali: Etiopi, Nubiani, ecc. (pp. 94-98). E di qui breve era il passo per arrivare al *genere*, con le sue figure predilette di vecchi, pescatori, pastori, procedendo in questo di concerto

con la poesia bucolica e idillica (pp. 98-101). Nel campo dei soggetti mitici uno speciale sviluppo avrebbe avuto il tipo del Satiro; giacchè all'arte alessandrina attribuisce il Klein la creazione di varie figure di Satiri, fra cui quella rappresentata dai noti esemplari in rosso antico, che — per il particolare delle frutta nel grembo della nebride — qualifica di campestre e riconnette con il concetto della floridezza agricola dell'Egitto (pp. 101-104).

Nel quarto capitolo ritorna all'arte di Pergamo e dell'Asia Minore nel periodo dei Diadochi più avanzato, con la *Gigantomachia* della grande ara di Eumene e opere affini (pp. 109-129): parla del fregio di Telefo come del più antico esempio databile di rilievo pittorico (pp. 135-136), la cui origine vorrebbe attribuire a Rodi; degli *stylopinakia* di Cizico (pp. 137-140); e così di parecchi dei rilievi così detti ellenistici (pp. 140-145). Accennando alle sculture di Magnesia e di Priene, nell'arte di quest'ultimo centro avverte l'influenza dell'arte attica del IV secolo, non che dell'alessandrina (pp. 145-146). Non crede che ci siano dati sufficienti per ammettere, con il Watzinger, rapporti fra alcune sculture di Magnesia e le opere di Damofonte a Licosura (pp. 149-150). Tocca dell'arte di Tralle (pp. 151-153) e di Efeso (pp. 154-155); e osservando che di qui ci avviciniamo alla sfera dell'arte rodia, ricorda il bambino con l'oca di Boethos — opera diversa dal gruppo di Kos — (p. 156 segg.), e il gruppo di Eros e Psiche (pp. 161-162).

Con la famiglia di Polykles (Cap. V), ritorna all'arte attica dello stesso periodo (p. 163 segg.). L'*Hermaphroditus nobilis* sarebbe da identificarsi nella statuetta di Epinal (a St-Germain), affine a una statua di Dioniso, da Priene, opera di impronta attica, che il Klein attribuisce a Polykles; e di lui pure sarebbero il Satiretto che si guarda la coda e l'Afrodite *Kallipygos*. L'Ermafrodito del tipo dormente, pur non essendo opera [...], tuttavia entrerebbe nella sua stessa cerchia artistica (pp. 165-172); e così i gruppi erotici di Satiri ed Ermafroditi (pp. 172-174). Degli artisti greci lavoranti a Roma, Arcesilao sarebbe un attico (pp. 202-205); e vera creazione neo-attica il *Torso* di Belvedere a firma di Apollonio (pp. 207-208).

Con il *Toro Farnese* (Cap. VI), ritorna all'arte di Rodi, accogliendo l'idea dello Studniczka che il gruppo delle Terme di Caracalla sia una copia, sovraccarica di particolari, del tempo degli Antonini (pp. 210-216); anzi, venuta così a mancare la pittoricità di questo gruppo, come di quello dei Niobidi (giacchè le statue di Firenze similmente apparterrebbero a un rifacimento posteriore di una creazione del IV secolo, ridotta a composizione pittorica), mentre niente affatto pittorica sarebbe, a suo parere, la terza opera della serie stabilita dal Collignon, il gruppo di Marsia; perviene alla conclusione che la maniera delle composizioni pittoriche sia interamente romana (pp. 216-217).

Ai vari tipi di Satiri, dedica tutto un capitolo (il settimo). Le sue osservazioni sulle movenze di alcune figure analoghe (pp. 231-232) gli danno occasione a parlare del Satiro Borghese, il cui originale sarebbe rappresentato più fedelmente da una statuetta in bronzo del Museo di Napoli, di tipo affine al Sileno recante il piccolo Bacco sulle braccia. Da ciò, come pure dall'affinità con il Satiro che si guarda la coda, desume che l'originale appartiene al III secolo e che è di creazione attica (pp. 232-233). Un altro tipo affine, rappresentato da un torso del Museo di Berlino, recante delle frutta nel grembo della nebride, verrebbe a incontrarsi con il tipo *agrario* dell'Egitto; e ciò confermerebbe l'influenza dell'arte attica sull'alessandrina (p. 233).

Con la stessa cerchia attica e come derivazioni dalla maniera dell'arte di Polykles riconnette ancora il gruppo del Satiro che tira una spina dal piede a Pan e la statua di una Menade danzante, di Berlino (pp. 239-243). All'arte dell'Asia Minore riferisce il Satiro ubbriaco, sull'otre, del Museo di Napoli e il Fauno

Barberini (pp. 243-252). Riconosce che con il tipo del Satiro di quest'epoca va collegato pure quello dei Centauri (p. 252 segg.).

Come esempio di creazioni ellenistiche (Cap. VIII) inspirate dalle opere dell'arte classica, ricorda lo *Spinario* (tipo Castellani e Rothschild), il *Gladiatore Borghese*, l'Afrodite di Milo, la Vittoria di Brescia, ecc. (pp. 262-284); poi il gruppo dei Niobidi di Firenze (pp. 281-284); e in ultimo — tornando di proposito su un'idea già altre volte manifestata — anche la Nike di Samotrace; la quale non sarebbe del tempo di Demetrio Poliorcete, ma dipenderebbe da un tipo statuario più antico, rappresentato dall'Artemis Rospigliosi e repliche. Essa si ricollegherebbe con l'arte rodia, cosa che parrebbe confermata dalle riproduzioni su monete di Rodi (pp. 288-297).

Nel primo secolo a. C. il centro principale dell'arte greca sarebbe Rodi (Cap. IX). Opere principali: il gruppo del *Pasquino*; quelli, detti omerici, studiati dal Loeschcke; il Laocoonte, ecc. (pp. 304-326).

Parlando in ultimo dell'arte greca in Roma (Cap. X), il Klein ritiene possibile che le Appiadi di Stefano siano rappresentate dalle Ninfe Borghese del Louvre, di composizione affine al gruppo delle Grazie, che apparterrebbe allo stesso tempo (pp. 339-341); e con le Appiadi andrebbe il gruppo di Menelao del Museo Boncompagni-Ludovisi (pp. 341-342), non che i soliti di Oreste ed Elettra, di Pilade e Oreste, di S. Ildelfonso (pp. 342-343). La Hera Barberini sarebbe un lavoro eclettico (p. 343). Quindi parla del ritratto (pp. 347-353), e poi del fregio di Domizio Aenobarbo (pp. 353-355); e poi dell'arte in generale al tempo di Augusto, e della di lui predilezione per le opere arcaiche; del tipo di *Spes* e dello sviluppo, quasi dal detto tipo provocato, dell'arte arcaizzante (pp. 355-358); e poi ancora del gruppo di Menelao e affini (pp. 358-360); dell'Augusto di Prima Porta e dell'*Ara Pacis* (pp. 360-374). Il rilievo dei *Tre Elementi* di Cartagine sarebbe imitato da quello del monumento romano, giusta la vecchia idea del Petersen (pp. 372-373). Parla della glittica (pp. 374-376), e dell'arte aulica ricordando la così detta Agrippina del Museo di Napoli come variante del tipo della così detta Olimpiade Torlonia (pp. 378-381); e passa alla toreutica (pp. 381-390). Dal tesoro di Bosco Reale prende le mosse per accennare alla pittura decorativa, al paesaggio, a Studio e alla questione sull'origine dello stile illusionistico; per il quale tutto, secondo lui, farebbe pensare ad Alessandria, data pure la coincidenza dello stile pittorico illusionistico nella plastica alessandrina (pp. 390-392).

E ora qualche osservazione. Che nel sarcofago di Alessandro non ci siano tracce di influenza lisippea, è cosa discutibile, e del resto ciò poco o nulla proverebbe sull'influsso, o meno, dell'arte di Lisippo nell'indirizzo artistico di questa o di quella regione. La identificazione delle Muse di Filisco proposta dall'Amelung, e accettata prima dal Watzinger e ora dal Klein, non è sicura; mentre poi l'attribuzione dell'*Apoteosi di Omero* al III secolo è — come altrove ho cercato di dimostrare — priva di fondamento. Quanto alla continuità dell'arte attica, c'è da osservare che il riferimento dell'attività del primo Eubulide al III secolo — sia pure alla fine — è esso pure discutibile, e che il distacco di una parte dei soggetti infantili da quella cerchia che fa capo a Boethos può sembrare tanto poco giustificato, quanto strano il concetto che la statuetta del bambino con l'oca-volpe, di Efeso, non abbia quasi alcun rapporto con l'opera analoga dell'artista di Calcedone. E così parecchio a ridire ci sarebbe sulla pretesa atticità dei gruppi pergameni dell'Acropoli ateniese; come ancora su quasi tutte le attribuzioni fatte alla stessa cerchia attica del periodo dei Diadochi avanzato.

La congettura che la Nike di Samotrace non appartenga al tempo di Demetrio Poliorcete, bensì al I secolo a. C. e alla cerchia

rodia, molto difficilmente potrà persuadere alcuno; è un fatto incontestabile che le monete di Demetrio Poliorcete riproducono una figura che, a malgrado delle divergenze dal Klein osservate, difficilmente può non identificarsi con la statua; mentre il ritrovarsi della stessa figura su monete rodie di epoca posteriore non prova in nessun modo che la statua non esistesse in epoca anche di molto anteriore.

Giusto, in linea generale, il principio della forte influenza attica sull'arte alessandrina; ma come, nel fatto, non sia possibile accogliere le idee del Klein tanto sull'arte alessandrina quanto sull'attica, di questo tempo, è facile convincersene considerando soprattutto le sue teoriche sui tipi satireschi, che egli cerca di distribuire parte alla cerchia attica e, per derivazione attica, all'alessandrina, e parte all'Asia Minore. Ora quando si ammette che opere, come il *Satiro sull'otre* del Museo di Napol e il *Fauno Barberini*, si ricolleghino con l'arte pergamena, come si può parlare di arte attica di fronte al *Satiro Borghese* e a quello della *Tribuna*, a Firenze, e di creazioni alessandrine davanti ai due Satiri di rosso antico? L'affinità di questi tipi coi primi è tale e tanta che sulla loro provenienza da un unico ceppo non ci può esser dubbio. Stabilire un rapporto fra un'opera d'arte e l'Egitto in base al particolare delle frutta, quali simbolo della prosperità economica del paese, è un criterio tanto ingegnoso, ma altrettanto ipotetico, quanto quello di pensare alle solite relazioni tra i soggetti del genere e la poesia bucolica alessandrina (argomentazione, per altro, non discara al Klein stesso, che perciò si trova costretto a staccare questi soggetti dal tipo, ad esempio, della vecchia ubbriaca, che non crede di poter togliere all'Asia Minore). Del resto è forse comprensibile la riluttanza, in molti, a concepire la capitale dei Tolemei — questo gran centro di civiltà e di cultura — come priva, per così dire, di un temperamento artistico, che la rendesse capace di gareggiare coi principali centri dell'Asia Minore. Così che il Klein, che pure premette tutto un preamboletto per avvertire che l'Egitto, per le sue stesse tradizioni storiche, non poteva diventare un focolaio di arte ellenica; egli, che all'arte alessandrina non riferisce più l'origine del rilievo pittoresco; poi, come preso da un pentimento, finisce col riconoscere ad Alessandria la maternità di un complesso di creazioni e di produzioni — in tutti i campi dell'arte, nella scultura, nella glittica, nella pittura, ecc. — che se realmente alessandrine, ne rivelerebbero un'attività e una fecondità rispettabilissime. Ciò mi ricorda in certo modo il Courbaud che, nel suo studio sul rilievo storico romano, da un lato scosso dalle allora recenti teorie del Wickhoff, e dall'altro restio a rinunziare interamente a quelle dello Schreiber, proponeva la sua distinzione dei due indirizzi dell'arte ellenistica: realistico e pittorico; e l'uno attribuiva a Pergamo e l'altro ad Alessandria, come se realismo e pittoricità non fossero due fatti originati da una medesima tendenza. Concetto, come si vede, più che altro ispirato a un vero senso di equità, ma non per questo raccomandabile nella ricostruzione della storia dell'arte.

Passando ora all'arte attica, l'affinità del *Satiro Borghese* con il Sileno recante il piccolo Bacco sulle braccia non prova per niente che quello sia un tipo attico, ma viceversa conferma che il Sileno è un prodotto della stessa arte che produsse il Satiro, cioè dell'asiana; e così l'affinità di certe opere — come il gruppo del Satiro che tira una spina dal piede a Pan, il Satiro che si guarda la coda — con l'Ermafrodito di Epinal, con la *Kallipygos* e con i gruppi erotici di Satiri ed Ermafroditi, non può che suggerire il riferimento anche di queste opere alle stessa cerchia artistica. E così ancora non è ammissibile l'idea che il *Torso* di Belvedere sia una creazione neo-attica per quanto porti la firma di un ateniese; nè probabile che Arcesilao segua la tradizione attica, per chi consideri che i suoi Centauri fanno

pensare a quelli affini ai tipi satireschi che non sono attici.

Ma non soltanto mi sembra che non si possa seguire il Klein in simili particolari attribuzioni a centri così diversi, come l'Attica, Alessandria e l'Asia Minore, di opere uscite o derivate da un solo di essi; pure la distribuzione per epoche e, a quel che sembra, anche per scuole, è eccessivamente artificiosa: così pretende di aver stabilito con approssimativa precisione ciò che fu creato in periodi differenti (per Rodi questa classificazione storica raggiunge il massimo di particolareggiamento che si potesse desiderare); nello stesso modo come si sente autorizzato a parlare dell'arte di Pergamo, di Tralle, di Priene, di Magnesia, di Efeso, quasi come di altrettante scuole nettamente distinte tra di loro: e persino di influenza della scuola bitina sull'arte di Pergamo.

Ora io non dico che un'approssimativa classificazione cronologica della grande produzione artistica dell'Asia Minore non sia possibile; tutt'altro; ma ritengo estremamente difficile, per non dire impossibile addirittura — per mancanza o scarsezza di dati ed elementi necessari — la classificazione e la suddivisione per luoghi: di fronte a divergenze, sia pure incontestabili, fra opere d'arte di cui risulta accertata la provenienza, poniamo, da Rodi, e altre provenienti da Pergamo; e fra queste e altre ancora rinvenute a Tralle o a Priene; noi non possiamo concludere che in ciascuno di questi centri l'arte abbia avuto quel determinato aspetto particolare, che dalle dette opere sporadiche risulterebbe; giacchè non siamo mai sicuri che queste, che pur potrebbero sembrarci differenziazioni o sfumature locali, non siano dovute piuttosto a differenza di tempo.

Il punto, che maggiormente e più profondamente avrebbe potuto impressionare, è quello dove l'autore espone il suo concetto che le composizioni pittoriche della statuaria sul genere del *Toro Farnese* non siano creazioni ellenistiche, sibbene romane; se non che (a parte la contraddizione nell'includere tra queste nuove creazioni il gruppo fiorentino dei Niobidi, quando poi ne parla come di opera inspirata dall'arte classica insieme ad altre sempre anteriori alla età imperiale) il fatto che lo schema di simili composizioni si ritrova, in embrione, già in autentici rilievi ellenistici, come il fregio di Telefo dell'Ara di Pergamo, laddove non può dirsi peculiare della pittura paesistica romana, la quale certo non mancherebbe di mostrarci esempi corrispondenti nel caso che quel genere statuario le fosse contemporaneo, induce a credere che anche in questo il nostro autore non abbia colpito nel segno.

Tutto ciò in ordine al contenuto intrinseco del libro; bisogna per altro notare qualche piccola svista: l'autore parla di Eucheiros invece che di Eucheir; a proposito del rilievo di via Margana con la supposta *Dolonea*, parla di Aiace come compagno di Ulisse invece che di Diomede (p. 141 seg.); e a proposito del rilievo Spada con il ratto del Palladio, a Diomede dà per compagno invece di Ulisse Aiace (p. 143 e seg.).

Con tutto ciò non si pensi che io voglia negare ogni merito a questo volume, il quale — anche prescindendo dalle parecchie felici osservazioni e vedute giuste — ha soprattutto quello di aver dato all'arte del periodo ellenistico, con la raccolta di un materiale ricchissimo, quell'ampio sviluppo che merita, adeguatamente proporzionato allo sviluppo dei periodi precedenti. Se poi presentasse maggiormente curata e semplificata la disposizione della materia — non di rado disordinata e, diciamolo pure, confusa — il libro non avrebbe avuto che a guadagnarci assai, e la lettura ne sarebbe indubbiamente molto meno faticosa.

GIUSEPPE CULTRERA.

E. STRONG, *Roman sculpture from Augustus to Constantine*, London, 1907.

Già quando, parecchi anni or sono, la signora Strong traduceva in inglese la introduzione di Franz Wickhoff alla *Wiener Genesis*,

lasciato chiaramente intendere la sua particolare simpatia per l'arte romana; ed ecco, ora, che abbiamo un suo bel volume di storia della scultura da Augusto a Costantino. Nella introduzione (pp. 1-24) osserva giustamente la scrittrice come gli stessi autori latini — Cicerone, Virgilio, Petronio, Plinio — siano responsabili del preconcetto sulla poca attitudine del popolo romano alle arti figurative; mentre, d'altro canto, le meravigliose scoperte delle opere dell'arte e della civiltà greca e preellenica, attirando quasi esclusivamente su di sè l'attenzione degli archeologi, hanno fatto sì che i monumenti romani, che pur tanto contributo recarono all'arte del Rinascimento, fossero lasciati in non cale e trascurati per quasi tutto il secolo XIX. Solo recente è il risveglio dell'amore per l'arte romana, per opera soprattutto del Wickhoff e del Riegl, e in parte anche dello Strzygowski, benchè le teorie di quest'ultimo tendano a tutt'altro che a riconoscerle un qualche lato di originalità.

Per sommi capi, la disposizione della materia è la seguente:

Arte augustea (Cap. I). Accenno alle opere di arte ellenica e ai lavori di artisti greci a Roma nelle epoche che precedettero Augusto, e all'arte etrusca, della quale non si perdette mai ogni traccia nell'arte romana, anche dopo che l'arte greca vi ebbe l'assoluto sopravvento. Prima che dell'*Ara Pacis*, parla di altri due monumenti romani: il fregio di Domizio Aenobarbo (pp. 33-38) e quel rilievo di una collezione privata, a Monaco, che il Sieveking ritiene in rapporto con il santuario che Ottaviano dedicò ad Apollo, ad Azio, dopo la vittoria (pp. 38-39). Dell'*Ara Pacis*, come opera d'arte, esprime un giudizio piuttosto severo.

Un capitolo apposito è consacrato alla scultura ornamentale del tempo di Augusto (Cap. II); e per l'*Ara Pacis* l'autrice riconosce che non offre tanta originalità nel fregio della processione, quanto nei suoi ornamenti floreali.

Da Augusto a Nerone (Cap. III). Fra i monumenti principali ricorda i rilievi Grimani e quello del Museo Lateranense con la Ninfa che porge da bere a un Satiretto come opere affini alla composizione paesistica dell'*Ara Pacis* (pp. 80-83); due delle coppe di Bosco Reale, quali esempi di varianti dei motivi della processione e del sacrificio (pp. 83-88); e poi i famosi cammei di Parigi e di Vienna. E di altre opere di scultura in marmo: un rilievo del Louvre, con scena di *suovetaurilia*, e uno di Palermo (Augusto nella casa delle Vestali); la base di Pozzuoli, ecc. (pp. 88-95). Per le provincie, accenna alla diversa fisonomia della rispettiva produzione artistica: mentre opere, come i rilievi del monumento di St-Remy, dell'arco di Orange, i rilievi di Carpentras, sono greche più che romane, altre invece, come i rilievi del Trofeo di Adamklissi, sembrano far capo a una tradizione schiettamente romana.

L'età dei Flavi (Cap. IV e V). Monumento principale, l'Arco di Tito (p. 106-122). Seguono i medaglioni dell'arco di Costantino e altre opere sparse; e quindi il fregio del tempio di Minerva al Foro di Nerva (pp. 131-145).

Principato di Traiano (Cap. VI). Monumenti principali: gli *anaglypha Traiani* del Foro; i quattro rilievi dell'Arco di Costantino pertinenti al fregio del Foro Traiano e gli altri due frammenti dello stesso fregio (secondo lo Stuart Jones), uno al Louvre e l'altro a Villa Medici; i supposti rilievi dell'Arco di Claudio (pp. 151-165). Due interi capitoli sono dedicati alla Colonna Traiana (Cap. VII-VIII; pp. 166-213). Altri monumenti (Cap. IX): i rilievi dell'Arco di Benevento (pp. 214-227); e, come avanzi di sculture isolate, la testa di Marte del Museo Barracco, tre teste di Daci del Vaticano e — come tipo femminile corrispondente — la Thusnelda della Loggia dei Lanzi (pp. 227-229).

Principato di Adriano (Cap. X-XI). Premesso che l'arte di questo periodo è profondamente eclettica (p. 232), come monumenti principali

enumera, il rilievo di Adriano e Roma del Palazzo dei Conservatori; il rilievo di Chatsworth; i due del così detto Arco di Portogallo; quello del tempio di Venere e Roma; l'Ara di Ostia; le Province della Basilica di Nettuno (pp. 233-246). E come opere della statuaria, il Dioniso di Tivoli (pp. 246-248), e poi le figure di Antinoo nei loro differenti tipi (pp. 249-253). A questo punto la scrittrice osserva come durante il periodo adrianeo non ci siamo più incontrati nello stile narrativo, o continuo, del quale si hanno sì belli esempi nell'età di Traiano; ora, se per influenza del neo-ellenismo, si nota questa interruzione nel campo dell'arte ufficiale, ciò non vuol dire che sia scomparso; esso è genuinamente romano e connaturato all'arte di dominio popolare; non si ha perciò da cercare negli archi imperiali, sì bene in quegli umili monumenti che sono i sarcofagi, quali una serie del Museo Lateranense con la leggenda di Oreste, la strage dei Niobidi (pp. 254-259); con Fedra ed Ippolito, il mito di Adone, il trionfo di Bacco e Arianna (pp. 263-264). In presenza di simili capilavori non sarebbe ragionevole parlare di modelli greci o ellenistici sol perchè si osserva che figure e motivi fanno capo a prototipi del IV secolo a. C. La novità non sta nei motivi singoli, ma nell'insieme e nel metodo nuovo della composizione, non più scomponibile nelle sue parti, come si avvera nelle opere dell'arte greca (pp. 259-260). Un'altra classe di sarcofagi caratteristici del tempo di Adriano (e degli Antonini) sarebbe quella con rappresentazione di Amorini (pp. 264-267).

Epoca degli Antonini (Cap. XII). Monumenti: i rilievi del Palazzo Rondanini; la base della Colonna di Antonino Pio; la Colonna di M. Aurelio; i rilievi (tre nel Palazzo dei Conservatori e otto nell'Arco di Costantino) che sembra facessero parte di un Arco di M. Aurelio; i rilievi di Efeso (pp. 268-296).

Da Settimio Severo a Diocleziano (Capitolo XIII). Monumenti: l'Arco di Settimio Severo e l'arco degli argentari del Foro Boario; il rilievo del Palazzo Sacchetti e quello col Tempio di Quirino; il rilievo di Elogabalo; i rilievi di Mitra ed altri relativi al culto del Sole; sarcofagi, ecc. (pp. 297-323). I rilievi dell'Arco di Settimio Severo rappresenterebbero lo sviluppo dello stile continuo sotto l'influenza delle nuove leggi spaziale e ottica, che già hanno cominciato a manifestarsi nei sarcofagi dell'età adrianea; mentre poi i sarcofagi del tempo degli Antonini sarebbero i monumenti nei quali meglio che altrove si possono studiare le tendenze dell'arte nel III secolo. Al tempo di M. Aurelio, caratteristica dei sarcofagi sarebbe il realismo; dal tempo di Commodo comincerebbe a prevalere una predilezione per certi particolari soggetti: mito di Ercole, Amazzoni, mito di Achille, ecc.

Principato di Costantino (Cap. XIV). Unico monumento preso in considerazione è il famoso arco (pp. 328-337).

Una trattazione a parte è fatta del ritratto da Augusto a Costantino (Cap. XV). Si capisce che in gran parte è assorbita dalla iconografia delle famiglie imperiali; non mancano per altro esempi di ritratti di personaggi privati (pp. 347-386).

Può di rado avvenire che si abbiano a sollevare dubbi od eccezioni su di un qualche argomento particolarissimo; stante che l'autrice, sia perchè la sua disamina versa per lo più intorno a monumenti che si possono chiamare ufficiali, la cui successione storica non presenta gravi difficoltà, sia, ancora, perchè in casi incerti o controversi suole generalmente attenersi alle opinioni più recenti e più attendibili, non ha introdotto vere innovazioni inspirate a vedute assolutamente personali. Va tuttavia ricordato che lo stile continuo o narrativo, soprattutto del tempo di Traiano, non può dirsi una novità dell'arte di Roma; mentre va poi osservato che il concetto di un vero risveglio di un neo-ellenismo eclettico al tempo di Adriano, con relativo abbandono dello stile

[illegible] nel campo dell'arte ufficiale, e poi di un ritorno a questo stile nel periodo degli Antonini, non può accettarsi senza riserve.

Per mio conto, non trovo che ci sia nulla a ridire sul metodo delle descrizioni e delle analisi lunghe e particolareggiate dei monumenti più importanti, come la Colonna Traiana: anzi sarebbe stato desiderabile che ne avesse fatto più larga applicazione: è questo il miglior avviamento allo studio analitico e profondo dei monumenti romani, per i quali — prescindendo dalle grandi pubblicazioni speciali — siamo stati avvezzi finora a delle esposizioni rapide e sommarie, intese a una conoscenza affatto superficiale.

E poichè l'autrice ha voluto dare un saggio anche sulla scultura decorativa del tempo augusteo, e ne ha fatto un cenno anche per l'età dei Flavi, dobbiamo rammaricarci che a questo ramo della scultura non abbia dato un largo sviluppo anche relativamente alle epoche successive. Del capitolo sul ritratto si è detto che è il meno soddisfacente (*Journal of Hell. stud.* 1907, p. 304 e seg.): io non so se questo sia vero, o se l'impressione di tale deficienza non dipenda piuttosto dal fatto che l'iconografia, costituendo il campo finora meglio studiato e conosciuto dell'arte romana, con molto maggiore difficoltà poteva essere trattata in un riassunto conforme all'indole del libro; ma se un'osservazione dovessi fare in proposito, sarebbe invece sulla poca opportunità di una trattazione a parte: rifusa con tutto il resto avrebbe indubbiamente conferito all'opera una maggiore unità organica, tanto più in quanto che il ritratto è parte non trascurabile nei monumenti stessi raccolti nei precedenti capitoli. Comunque, con questo libro, che, di piccola mole e ricco di illustrazioni (son ben 130 le tavole fuori testo), pone a portata di mano, agevolandone la familiarità, un materiale difficilmente accessibile, la illustre scrittrice ha fatto un'opera altamente meritoria portando un contributo ragguardevole al progresso degli studi e della scienza.

G. CUITRERA.

FL. JUBARU S. I., *Sainte Agnès vierge et martyre de la voie Nomentane d'après de nouvelles recherches.* Paris, Dumolin, 1907.

Il nome del ch. p. F. Jubaru era già favorevolmente conosciuto dai cultori d'archeologia e di arte sopratutto per avere egli ottenuto che si aprisse il celebre tesoro detto di *Sancta Sanctorum.* Suo scopo precipuo era quello di esaminare coi propri occhi la reliquia del capo di S. Agnese; ma in seguito a tale ricerca ritornarono anche alla luce i preziosi cimeli dell'arte antica medioevale, che occhio umano non avea più veduto dai tempi di Leone X, e furono in seguito oggetto di dotte ricerche e di studi del Grisar e del Lauer. L'esame della predetta reliquia faceva parte del lungo e faticoso studio che il Jubaru veniva facendo intorno alla celebre martire nomentana.

E frutto di tali fatiche è oggi il bellissimo lavoro, che ha egli pubblicato non ha molto a Parigi, in una splendida edizione, adornata di 173 illustrazioni. Quanto si riferisce alla Santa, tutto è stato nuovamente esaminato accuratamente, senza risparmio di tempo e di spese, e può dirsi con verità che è il più completo lavoro che oggi si possiede intorno alla martire fanciulla. Tra le molteplici questioni che l'A. ha preso a discutere e risolvere la principale è quella che riguarda il genere ed il tempo del martirio di lei. È noto che intorno ad esso corrono due tradizioni molto diverse anche rispetto alle più essenziali circostanze. Secondo la prima, che risale a Sant'Ambrogio ed a San Damaso, Agnese sarebbe una fanciulla (*vix habilis toro...puella*) fra i 12 e i 13 anni, che in tempo di persecuzione dei cristiani si sarebbe offerta da sè al martirio, e dopo minacce di farla bruciare, sarebbe stata sgozzata. A sentire la Passione greca, Agnese è invece una donna adulta, che infiammata dall'amore di Gesù Cristo, cerca di far proseliti alla sua fede, e, arrestata per questo, è condannata da prima al luogo infame e poi bruciata viva.

Non è certo cosa rara trovare, negli Atti dei martiri, particolari diversi intorno al martirio di un medesimo personaggio, ma questa differenza trova una sufficiente spiegazione nel desiderio, che ha il tardo scrittore degli Atti, di abbellire e di esagerare le eroiche gesta del martire. Ma come supporre nel caso nostro che Ambrogio, nel suo discorso come nell'inno, e Damaso nell'iscrizione si sieno accordati ad omettere scientemente certi episodi della storia della martire, e che l'autore della Passione greca abbia da una parte omessi diversi episodi, e che gli episodi omessi dai Latini sieno proprio i soli riferiti dai Greci, mentre tanto gli uni quanto gli altri avrebbero avuto interesse di ricordarli per meglio esaltare i meriti della invitta fanciulla? Perchè, per accennarne un solo, i Greci l'avrebbero detta donna e non fanciulla (γυνή e non κόρη), mentre l'età giovinetta si prestava così bene ad accrescerle l'aureola di fortezza ed a suscitare più viva e più tenera la compassione per lei? Non sarebbe dunque il caso di supporre giustamente una confusione di due personaggi in uno, come fu confuso nel sec. IV Sisto il pittagorico col pontefice Sisto II, Santo Alessandro del 7° miglio della Nomentana col papa Alessandro martire del II sec., il vescovo Urbano martire del IV sec. col papa Sant'Urbano morto nel 230 ed altri? Avrebbe forse potuto impedire tale confusione la celebrità che godeva in Roma la martire giovinetta? Ma è appunto tale celebrità che, come è avvenuto in casi simili di altri famosi personaggi, ha fatto attirare nel suo cielo le gesta di un'altra martire omonima, più oscura. Negli inizi pertanto del sec. IV, per opera di Prudenzio, si è iniziata la fusione dei due racconti, e completata, prima del 423, dalle *Gesta* pseudo ambrosiane di S. Agnese. D'altra parte non mancano nel martirologio geronimiano menzioni di altre martiri col nome medesimo di Agnese, ai 18 ottobre, ai 2 e 31 di dicembre e ai 9 di luglio. Questa ultima, nominata con altro gruppo di martiri, della via Salaria parrebbe che fosse appunto l'Agnese martire ricordata dalla Passione greca, ai 5 del mese medesimo. Ma come ebbero i Greci notizie di quest'altra Agnese? Probabilmente dalla raccolta di passioni di martiri fatta da Eusebio di Cesarea, ora perduta. Nè deve meravigliare che i Romani non ne possedessero gli Atti; giacchè è un fatto che di molti martiri romani del sec. III posseggono i Greci gli Atti, dei quali non si ha nessun documento latino del IV o V sec. E ciò si spiega dalla somma riservatezza della Chiesa romana che non permetteva si leggessero gli atti dei martiri, perchè a lei sospetti; della quale proibizione sarebbe testimonio il decreto attribuito a papa Gelasio. Quindi in Roma non dovevano correre rispetto a tali martiri che tradizioni orali, dalle quali appunto dipendono Ambrogio, Damaso e Prudenzio; ciò che spiega la facilità della confusione dei due racconti.

La Agnese pertanto della Passione greca sarebbe una donna adulta, condannata al luogo infame e poi alle fiamme; al tempo forse di Settimio Severo, mentre quella del racconto damaso-ambrosiano è una fanciulla fra i 12 e i 13 anni sgozzata al tempo della persecuzione di Diocleziano.

Tale è in sostanza il ragionamento del ch. autore, che viene provando con una serie di particolari argomenti, che il lettore potrà leggere svolti, con grande acume ed erudizione nella prima parte di questo insigne lavoro. Egli in molte di queste conclusioni, delle quali alcune sostenute la prima volta da lui solo, ha da combattere con dotti avversari, e parmi, che, in alcune almeno, gli arrida facile la vittoria.

Di grande interesse riescono gli *excursus*, che intorno al soggetto principale il ch. autore è andato raggruppando. Tale p. es. l'interpretazione di quell'espressione *in flexu plateae* dell'inno di Prudenzio. Seguendo egli un'osservazione del ch. Franchi de' Cavalieri dichiara

anche con opportune illustrazioni come per essa deve intendersi il girare che fa una via, che corre sotto i fornici di uno stadio. E ci dà notizie nuove o poco conosciute dell'antichissimo santuario, sorto nel luogo del martirio, coll'interessante descrizione e illustrazione dell'Ugonio, nel manoscritto barberiniano-vaticano, che finora non era stato esattamente decifrato.

Intorno al tempo della costruzione della Basilica nomentana della Santa l'A. abbraccia l'opinione del De Rossi in quanto la fa edificata da Costantina, figlia dell'imperatore Costantino, nel periodo anteriore delle nozze di lei con Annibaliano (335). Ma dove il De Rossi ne fissa la data fra gli anni 326-329, egli si contenta d'indicarlo fra il 326 e il 335. Non dirò che questa data non presenti qualche difficoltà, ma parmi più facilmente superabile che non quella del 337-350, periodo della vedovanza di Costantina: opinione recentemente emessa dal ch. F. Savio. A proposito di che, la lezione di un verso dell'antica iscrizione di dedica della primitiva basilica, difesa dallo Jubaru, dove in luogo di *Nomen Adae referens* legge *Nomen adue referens*, lezione del resto sostenuta fra gli altri anche dal Duchesne, non solo sembra ragionevolissima dal lato paleografico, ma rende un bellissimo senso, e ci è di chiave ad intendere il veramente oscuro verso seguente: (*a mortis tenebras et caeca nocte levata*).

Passando dalla chiesa al vicino mausoleo, detto di S. Costanza, ma che deve dirsi di Costantina, il ch. autore fa notare una circostanza finora sfuggita agli archeologi che cioè la rotonda fu appoggiata in parte al muro di cinta del cimitero sopra terra, muro di cinta che presenta tutti i caratteri delle costruzioni massenziane (pag. 170). Questa circostanza, che ci permette di stabilire che la rotonda è posteriore almeno ai tempi di Massenzio, decide anche sulla destinazione di questo edificio, che non fu in origine nè un Battistero nè un tempio di Bacco, ma un mausoleo, come avea pensato il Bottari. È precisamente il mausoleo dove fu sepolta Costantina e poi Elena sua sorella, come si deduce da un passo di Ammiano Marcellino.

Un accenno alla somiglianza fra questa rotonda e il mausoleo rotondo nel cimitero orientale di Tipasa del sec. v, avrebbe forse portato un'altra conferma alla tesi dell'autore.

Esso sarebbe stato elevato da Gallo alla memoria della sua consorte Costantina, morta in viaggio, mentre si recava ad intercedere per lui presso il fratello Costanzo. Il mausoleo infatti risalirebbe all'anno 354. E i ritratti di Costantina e di Gallo sarebbero appunto rappresentati nei due musaici della volta. La deduzione dello Jubaru apparisce molto più probabile dell'altra, che vedrebbe nella giovane figura maschile ritratto invece il primo sposo di lei, Annibaliano. Ma non posso convenire col ch. autore là dove si sforza di provare che in questo luogo non fosse una villa suburbana dei secondi Flavii, come pure si potrebbe dedurre dal succitato passo di Ammiano Marcellino, il quale non pare affatto che scrivesse primitivamente in greco i suoi libri *Rerum gestarum*, come sembra che creda il ch. autore. La devozione di Costantina per la martire nomentana, ragione per cui, rinunziando ad altri più magnifici sepolcri o in Roma o a Costantinopoli o ad Antiochia, avrebbe voluto essere seppellita presso il corpo della martire, non viene affatto scossa dal presupporre che quivi presso fosse un suburbano della sua imperiale famiglia, anzi potrebbe spiegare perchè Ella si affezionasse particolarmente a tal Santa. E la presenza in quel luogo di una quantità di sepolcri, potrebbe fare difficoltà a supporvi una villa, qualora fosse dimostrato che quei sepolcri sieno anteriori all'epoca costantiniana. È ben vero che la parola suburbano non indica sempre una villa, ma non è certo forzare il significato di tale parola il prenderla anche in questo senso. Del resto la presenza degli stupendi otto bassirilievi mito-

logici, adoperati nel pavimento della scala che conduce alla basilica, conservati oggi nel palazzo Spada, sono indizio della presenza di un magnifico fondo. Ad ogni modo è una questione secondaria, su cui non conviene indugiarsi. Attraente ed interessante riesce lo studio iconografico della martire attraverso l'arte medievale e del rinascimento fino all'arte moderna. Dopo gli oscuri artisti medievali vi figurano molti dei più bei nomi che vanti l'arte italiana: Duccio Boninsegna, Cavallini, Giotto, Fra Angelico, Andrea del Sarto, Tiziano, Tintoretto, il Dolci, il Domenichino ed il Guercino, e fra questi non avrebbe fatto male l'autore a farvi comparire il loro compagno Guido Reni con la sua tela del palazzo Colonna in Roma.

Ho nominato il Cavallini, ma veramente il ch. autore, seguendo il Bertéaux, attribuisce la leggenda della Santa, affrescata in 10 quadri nella chiesa di S. Maria di Donna Regina in Napoli agli scolari di Tino da Siena. L'attribuzione invece di quest'opera al pittore romano è una recente opinione del ch. Venturi, che ne ha dimostrato l'intima parentela cogli affreschi di S. Cecilia in Trastevere. Questi fugaci accenni a qualcuno degli *excursus* invoglierà il lettore a leggere gli altri non meno importanti intorno all'*agellus*, al cimitero sotterraneo, alla tomba della Santa, al rinvenimento del suo corpo nel 1605, del suo capo nel *Sancta Sanctorum*, alle vicende della Basilica, del Monastero, delle sue possessioni, alla leggenda di S. Emerenziana, e vi ritroverà lo stesso acume, la stessa dottrina e genialità, che assicurano all'autore un posto illustre fra i cultori della sacra archeologia, e soprattutto della invitta martire nomentana.

F. Grossi-Gondi.

Mary Winearls Porter. *What Rome was built with*. London-Oxford, Henry Frowde, 1907.

Ai lavori che su questo interessante soggetto pubblicarono il Corsi, Hull, Merril, Lee e Pullen, viene ora ad aggiungersi l'elegante volume *Con*[illegible] *Roma*, della signorina M. Porter che diligentemente ordina e riassume in forma piana e dilettevole quanto fino ad ora fu scritto sui marmi e sulle pietre antiche usate dai romani, citando classici e con argute osservazioni originali. Accennato alla differenza che passa fra le parole *marmo* e *pietra*, così spesso confuse anche fra noi, e dopo una breve notizia sulle maggiori collezioni di marmi antichi, passa a descrivere tutte le pietre usate in Roma, indicandone le cave, tessendone la storia, citando i principali monumenti per cui furono impiegate. Le pietre sono studiate secondo il luogo di provenienza, dal nostro tufo, dalla pietra albana e gabina, che prime furono usate per i più antichi monumenti di Roma, a quelle di Algeria, d'Egitto, di Grecia, della Gallia, Nubia, Spagna Turchia. Il volume è inoltre corredato di numerosi indici e di una bibliografia.

U. Gnoli.

Luigi Serra. *Storia dell'arte italiana*, Vallardi, Milano, 1907.

Incontrastatamente fra gli ultimi manuali di storia dell'arte che in questi anni videro la luce, quello del Serra si presenta, come disposizione del materiale, meglio degli altri. L'aver diviso a gruppi le diverse scuole artistiche e l'averle presentate così di seguito, seguendone lo sviluppo graduale, accennando alle migliori quà e là con i caratteri propri e differenziali, corroborandone lo svolgimento con opportune indagini e con giuste osservazioni stilistiche, rende il nuovo libro agevole alla lettura e piacevole. Il compito del Serra certo non era facile a raggiungersi, lo scopo didattico che egli si proponeva era irto di difficoltà e si poteva presentare in parte insostenibile, in special modo per la copia grande di artisti, lumeggiati maggiormente negli ultimi tempi e riconosciuti necessari per una maggiore comprensione nella storia dell'arte. Ma il Serra superò felice-

mente anche questo ostacolo, accennando di sfuggita ai meno importanti, senza lasciarsi portare a discussioni, ma poggiandosi solamente sulle autorità più competenti. Ond'è che il libro, che il Vallardi curò con un certo amore, riesce pratico, e soprattutto non trascura i particolari mentre pure la sintesi, sia per lo scopo a cui è adatta, e sia per la necessità e l'economia dell'opera, è creduta utile dall'autore per far rilevare le caratteristiche più spiccate di un'epoca.

Buona idea dell'autore è stata quella di far precedere il volume da un'introduzione, in cui, per sommi capi, si accenna allo svolgimento dell'arte classica: se non che si sarebbe desiderata una tale esposizione un po' più ampia e un po' più precisa, specialmente per quel che riguarda l'arte decorativa, che ebbe grande influenza sull'arte del Rinascimento. Nè sarebbe stato inopportuno all'occasione fare qualche raffronto più dettagliato, che avrebbe forse, se non avvezzati i giovani, a cui naturalmente il manuale si dirige, per lo meno li avrebbe istradati a paragonare e, se vogliamo, anche a classificare.

Del resto buono è il concetto direttivo dell'opera, bene scelte le fotografie, buono e moderno il materiale bibliografico, semplice e piano lo stile.

Paolo Giordani.

NOTIZIE.

Prolusione del Prof. Ghirardini. — Il 20 gennaio corso, il chiarissimo professore G. Ghirardini saliva sulla cattedra occupata prima dal compianto O. Brizio nella R. Università di Bologna. In omaggio alla memoria ed agli studi preferiti del suo illustre predecessore, l'eminente archeologo trattava come argomento della sua prolusione la questione etrusca.

Ben a proposito e con desiderio vivissimo era attesa la sapiente parola del Ghirardini su di una questione che appunto recentemente è stata oggetto d'indagini ed è stata variamente risolta da uomini quali il defunto Modestov, G. Koerte, il De Sanctis.

Il Ghirardini, conoscitore espertissimo del materiale felsineo, esploratore delle necropoli di Corneto e di Volterra, dottissimo illustratore della civiltà euganea che vivi rapporti ha coi centri etruschi, poteva con somma cognizione di tutte le intrigate fila della questione riassumere la questione stessa ed esporre le sue idee.

E queste idee, che il Ghirardini con prudenza ha battezzato per semplici ipotesi, concordano nei punti principali con quelle già manifestate da G. Koerte e, per quel che riguarda l'Etruria padana, pienamente concordano con quelle del Brizio. Il popolo etrusco, proveniente dalle coste asiatiche, avrebbe colonizzato dapprima le rive del Tirreno per poi estendersi al di là dell'Appennino, e nella regione del Tirreno non sarebbe stato estraneo a questo popolo il rito della cremazione.

Interesse vivissimo destò la prolusione del chiarissimo professore, e pertanto facciamo voti che la stampa presto divulghi nel mondo degli studi lo smagliante discorso encomiabile per acutezza, chiarezza di contenuto, lodevole forma letteraria.

P. Ducati.

La facciata del Duomo di Milano. — Tutti sanno che delle varie parti di questo maraviglioso monumento la facciata è la meno felice. Arrestatasi nel secolo XVI alla zona inferiore delle cinque porte del Pellegrini, essa rimase incompiuta fino all'alba del secolo scorso, quando nel 1805 Napoleone I fece riprendere e condurre a termine i lavori, i quali ridussero la facciata nelle condizioni attuali, con cinque finestre di stile classico addossate ai finestroni gotici e chiuse in alto da un coronamento gotico. La soluzione imposta dall'autocrate francese troppo ripugnava ad ogni criterio storico ed artistico perchè potesse passare incontrastata alla posterità, e però negli anni 1885-88 fu bandito un concorso internazionale per una nuova facciata, concorso chiuso colla scelta del progetto Brentano che importava il rifacimento totale della fronte del monumento. Venuto meno immaturamente l'architetto Brentano, erano nate preoccupazioni per la mancanza di una mente direttiva nell'attuazione dell'opera, mentre nuove osservazioni critiche davano il sopravvento alla corrente contraria ad una generale riforma, specialmente in riguardo alle porte del Pellegrini la cui completa scomposizione aveva preoccupato il Brentano stesso. Prevalse perciò in seno all'amministrazione della fabbrica il parere di conservare la fronte nella zona inferiore, di sopprimere le finestre attuali sostituendovene altre secondo gli esempi dei fianchi, dei bracci di croce e dell'abside.

e di sopraelevare la parete frontale delle navate medie coronandole con una linea di parapetti in senso orizzontale nelle navate minori, ed inclinati ad angolo nel campo centrale. A spingere l'amministrazione per questa via concorreva il fatto di gravi deterioramenti manifestatisi nell'attuale falconatura in parte come conseguenza d'un trentennio di limitata manutenzione in vista d'un prossimo rifacimento, ma principalmente per deficenze organiche originali derivate dall'affrettata costruzione dell'età napoleonica. La Giunta superiore di Belle Arti nel luglio 1904 dava parere favorevole al progetto, e nel settembre seguente la fabbrica cominciava a por mano ai lavori di esecuzione; quando, in seguito al voto contrario manifestato da varî Istituti milanesi, la nuova Commissione Centrale per le Belle Arti ordinava la sospensione dei lavori. Contro questo deliberato, la fabbrica ricorreva alla IV Sezione del Consiglio di Stato, e da essa, nel marzo 1907, le veniva confermato il diritto di procedere alla riforma progettata; ma allora si rinnovarono le proteste di prima da parte degli Istituti artistici cittadini, a cui si aggiunsero il Consiglio Comunale di Milano, la Commissione Provinciale per la conservazione dei monumenti e la Commissione Centrale di Roma. La questione fu portata anche in Parlamento, e la conclusione fu, che venne vietata ogni riforma e furono permesse quelle opere sole che sono giudicate necessarie alla conservazione materiale, esclusa ogni innovazione di organismi e di forme. Tale è lo stato presente della questione. Ora si capisce che, messo da parte il progetto Brentano scelto in un concorso internazionale, si debba andar cauti prima di por mano all'esecuzione di un altro progetto che non può offrire tutte le garanzie del primo; ma da questo al voler escludere per sempre qualunque innovazione ci corre un bel tratto. Di fronte ad un monumento storico sta bene, in generale, il criterio conservativo; ma anche questo criterio si può discutere e va discusso caso per caso, come è qui dove il rispetto ad un monumento d'ispirazione gotica si vuol spingere al segno di conservare in esso quella strana, per non dir peggio, miscela di gotico e di classico che vi fu sovrapposta, non già nell'aureo rinascimento, ma nel periodo napoleonico e soprattutto per volontà di un despota straniero. Come se, dopo un secolo di studî e di ricerche scrupolose nel campo della storia dell'arte, non si potessero aver buone ragioni di correggere gli errori commessi un secolo fa! Davvero tanto agitarsi di istituti pubblici ed anche di enti politici per una questione artistica e allo scopo soprattutto di non far niente, fa nascere il dubbio che non siano soltanto ragioni artistiche quelle che hanno turbato la grande repubblica dell'arte.

Architetto della fabbrica del Duomo è ora il senatore Luca Beltrami. Si può ragionevolmente sperare che, mente superiore di cittadino e di artista, egli saprà trovare una soluzione più degna del monumento massimo di Milano ed uno dei più grandi di tutta l'Italia.

B. Nogara.

Siena e gli studî storico-artistici. — La città di Siena ha dato prova, in questi ultimi anni, di una straordinaria attività negli studî storici e artistici, per merito specialmente della società cittadina degli Amici dei Monumenti. La *Rassegna d'Arte senese* si è guadagnata ormai un posto cospicuo fra le migliori riviste d'arte che si pubblicano in Italia, ma non contenta di ciò, essa raddoppia adesso la sua attività ed allarga il suo campo d'azione, pubblicando come ricco supplemento una serie di fascicoli destinati ad illustrare la storia particolare dei monumenti più insigni della città e provincia. L'ultimo di questi fascicoli di supplemento alla *Rassegna d'arte senese*, contiene un lungo ed accurato studio di Lorenzo Pollini sul Castello di Belcaro, illustrato da grandi tavole in nero ed a colori, di una precisione e di una ricchezza veramente sorprendenti. L'insigne monumento, sconosciuto dai più, è preso in considerazione

con ogni possibile cura tanto dal punto di vista storico quanto dall'artistico. L'A. dopo avere narrato le vicende storiche a cui andò soggetto il castello la cui origine è da farsi risalire forse all VIII secolo, prende in esame l'opera spiegata da Baldassare Peruzzi chiamato ad abbellire il castello stesso da Crescenzio Turamini divenutone proprietario nel 1525. Ed il Peruzzi ci lasciò nella decorazione della loggetta, della cappella e del grande salone una delle opere più squisite che siano state create dal genio della rinascenza italiana.

Va data quindi la più ampia lode all'autore di questa illustrazione che ci fa conoscere nei suoi minuti dettagli un monumento di capitale importanza per la storia dell'arte italiana; ed alla società degli Amici dei Monumenti di Siena che si afferma così nobilmente negli alti scopi propostisi.

Ma, non soltanto per l'arte antica, e per gli studi eruditi intorno alle glorie passate, Siena ha mostrato il suo più vivo interessamento.

Insieme alle pubblicazioni scientifiche di carattere strettamente regionale, essa ha dato vita ad una nuova rivista, che, col titolo appunto di *Vita d'Arte*, si propone di mantenere vivo l'interesse del pubblico e degli studiosi anche per ciò che si compie fuori della città, e di agevolare altresì il rinnovamento del gusto e della cultura artistica moderna con intenti molto vasti. E la *Vita d'Arte* è sorta sotto i migliori auspici, incoraggiata dall'adesione dei più noti e più stimati studiosi.

Il primo fascicolo contiene un articolo di C. Ricci sulle Meduse degli Uffizi, cioè su quelle attribuite per tanto tempo a Leonardo, e dovute invece al pennello di un qualche virtuoso artista fiammingo, e sull'altra di tipo classico dipinta da Michelangelo da Caravaggio; altri articoli di Angelo Conti sopra la Statua d'Anzio, di Giovanni Papini sui disegni e sulle incisioni di Alberto Martini, un pensiero di Giulio Cantalamessa sull'arte del Correggio, Guido Mazzoni ci parla di un epigramma per un dipinto di Paolo Nerello, Romualdo Pantini dell'estetica del ferro, Piero Misciattelli dell'estetica di Roma, Antonio Beltramelli della bellezza delle Isole Spetterlin. Copiosa ed interessante è la cronaca e la corrispondenza dell'Italia e dall'Estero.

Il secondo numero della *Vita d'Arte* contiene: un brano del terzo volume di Pompeo Molmenti, di prossima pubblicazione, sulla *Storia di Venezia nella vita privata*, in cui si parla dell'arte veneziana nei due ultimi secoli della Repubblica, uno studio di Ugo Monneret de Villard su quel modernissimo ed originalissimo pittore che è l'Anglada, un'ampia illustrazione di S. Clemente a Casauria di Romualdo Pantini, un contributo all'arte e alla storia del costume nell'articolo di F. Hermanin sopra alcune miniature della Biblioteca Vaticana con scene dell'antico studio Bolognese nel trecento, e un articolo di Piero Misciattelli sulle Mostre dell'ornamento femminile tenutasi a Roma quest'inverno.

Il terzo numero, uscito in questi giorni, presenta forse un interesse anche maggiore dei primi due per la novità e l'originalità dei suoi articoli.

P. D'ACHIARDI.

G. Paolozzi. — Il giorno 2 dicembre si spegneva in Chiusi il nob. cav. GIOVANNI PAOLOZZI, presidente della Commissione Archeologica locale, ed uno dei fondatori del Museo Civico di quella città. Noto a quanti archeologi ed amatori d'arte si recavano a Chiusi, egli merita di essere segnalato nella nostra Rivista per lo spendido esempio di munificenza dato da lui col legare al Municipio della sua città natale la ricca collezione di antichità etrusche e romane, che egli aveva riunito nella sua casa, affinchè venga aggregata al Museo Civico.

B. NOGARA.

ERRATA-CORRIGE.

A p. 198 dove è stampato PRISCILIN si legga PRISCILIAN: la legatura delle due lettere A N, come è nella lapide, non si è potuta riprodurre per mancanza di caratteri epigrafici.

INDICE